

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II 



**TESIS DOCTORAL**

**La mirada espejeante.**  
**Análisis textual del film *El espejo de Andrei Tarkovski***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Julio César Goyes Narváez**

Director

Jesús González Requena

**Madrid, 2014**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**



**TESIS DOCTORAL**

**LA MIRADA ESPEJEANTE**

*Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski*

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADO POR

**JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ**

DIRECTOR

**JESÚS GONZÁLEZ REQUENA**

Madrid, 2014



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación y Publicidad II

## ***LA MIRADA ESPEJEANTE***

***Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski***

**Tesis doctoral de**

**Julio César Goyes Narváez**

**Director**

**Dr. Jesús González Requena**

Madrid, 2014

**Memoria para acceder al Grado de Doctor**

Título: *La mirada espejeante: Análisis textual del film El espejo  
de Andrei Tarkovski*

Autor: Julio César Goyes Narváez

Director: Dr. Jesús González Requena (Catedrático, UCM)

Programa de doctorado 036: *Teoría, análisis y documentación cinematográfica*

Departamento: Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, mayo de 2014



*Para Blanca Elina Narváez Lazo y  
Segundo Leonidas Goyes Vallejo (in memoriam).*

## AGRADECIMIENTOS

A Jesús González Requena, por su generosa amistad y paciencia al apoyarme desde ultramar con su invaluable saber del que intento –al menos en parte– dar cuenta en este estudio. A María del Mar Marcos, por las lecciones en el invierno de 2006 y su vivo interés en mi trabajo. A la Asociación Cultural Trama y Fondo por compartir de varias formas sus hallazgos en el ámbito del análisis textual e invitarme a escena. A la Universidad Nacional de Colombia y al Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura IECO, por conceder el tiempo que posibilitó esta valiosa experiencia. A Carlos H. Caicedo por su confianza y gestión.

Un reconocimiento especial merece mi familia y los amigos que durante este tiempo se mantuvieron inquietos deseando lo mejor. A Aura María Téllez Fandiño, por su amorosa compañía e interlocución que deja huella en el texto.

## La mirada espejeante. Análisis textual del film *El espejo* de Andrei Tarkovski

### RESUMEN

*La mirada espejeante* es el resultado de la lectura de un espectador del film *El espejo* (*Zerkalo*, 1974) de Andrei Tarkovski; una experiencia que enfrenta el universo enigmático, seductor y conmovedor del texto fílmico en la pantalla. El encuentro con el programa de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid «Teoría, análisis y documentación cinematográfica», en especial con la línea de investigación dedicada al estudio del discurso audiovisual desde el análisis textual, dispuso el ámbito desde el cual se intenta responder al por qué *El espejo* despierta tantas emociones encontradas y genera culto, cuál es el motivo para que muchos espectadores –entre ellos varios críticos– se nieguen a afrontar su cifra valorando radicalmente su carga emocional y, sobre todo –distante ya de las vanguardias históricas y posvanguardias hegemónicas–, cuál es la propuesta estética que se realiza en la escritura fílmica y hace que se diferencie de otros films de su generación manteniéndolo vigente en la cinematografía actual.

Este estudio observa, en primera instancia, que la bibliografía existente sobre la obra del cineasta está concentrada, en su mayoría, en los últimos films o trata en general toda la producción del autor en relación con su vida. De *El espejo* se encuentran capítulos de libros y, sobre todo, artículos en revistas, la mayoría difundidos por internet; con excepción de *Mirror* (2001) de Natasha Synesius, considerada la primera tesis sobre el film. El análisis textual da cuenta de cómo *El espejo* transgrede los géneros cinematográficos y es el eje biconvexo al interior del cual reverberan efectos de sentido en relación a toda la filmografía del director ruso: la anterior [*Los asesinos* (*Ubitytsy*, 1958), *El violín y la apisonadora* (*Katok i skripka*, 1960), *La infancia de Iván* (*Ianovo Destvo*, 1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (*Soyaris*, 1972)] y la posterior [*Stalker* (1979), *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) y *Sacrificio* (*Offret*, 1986)].

Las relaciones intertextuales de *El espejo* con la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, y de ésta con el contexto histórico y cultural ruso son complejas y contradictorias; su producción artística y posición estética creó desconcierto en el régimen socialista poststaliniasta e incomodó también a occidente. A nivel de la lectura intertextual de la obra tarkovskiana se observan influencias decisivas de pintores como Andrei Rublev, Leonardo da

Vinci, Vittore Carppacio, Piet Mondrian y Kasmiri Málevich; de músicos como Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcel y Vyacheslav Ovchinnikov; de filósofos como Friedrich Nietzsche, Pavel A. Florenski y Viatcheslav Ivanovich; de narradores y poetas de la talla de Aleksandr Pushkin, León Tolstoi, Fiódor Dostoievski, Borís Pasternak, Osip Mandelstam, Marcel Proust, Hermann Hesse, Arseny Tarkvoski (su padre), y cineastas vanguardistas como Alexander Dosvzhenko, Mijail Romm, Luis Buñuel, Robert Bresson, Ingmar Bergman.

*La mirada espejeante* propone una andadura por el texto-*El espejo* desde las nociones nucleares de la Teoría del Texto y el Análisis Textual que desarrolla el profesor Jesús González Requena: el lenguaje movilizado en el entramado de texto, sujeto y deseo; la escritura y la lectura como procesos distintos a los de la comunicación cuya eficacia es transportar el mensaje sin fisuras; el sujeto de la enunciación y del inconsciente que emerge en las hendiduras de la escritura fílmica; la experiencia de lo real que tiene su origen en el punto de ignición y que a su vez desestabiliza el sentido tutor o sentido cristalizado por la crítica y fijado por la ideología; los modos del relato (clásico, manierista y posclásico) como ámbitos para pensar la crisis de los relatos míticos, la disolución del héroe y la deconstrucción del sujeto y la verdad; y los tres niveles de análisis: lo semiótico (los signos), lo imaginario (las imágenes), y lo real imposible de significar (del sexo, la violencia y la muerte) articulados a la dimensión simbólica del lenguaje.

En el texto-*El espejo* se advierte a nivel concluyente que el Lenguaje es movilizado en su totalidad no por el deseo, en cuanto relato que carga una promesa, sino por su déficit, en tanto fascinación que el narrador-personaje (alter ego del director) experimenta con el objeto del deseo: su madre. El sujeto escindido emerge en los intersticios de la enunciación fílmica, en las fisuras y huellas que desata la experiencia de lo real que en *El espejo* habita. Este sujeto que no existe a priori ni es racional sino inconsciente, tartamudea sin saber quién es o qué dice produciendo diversos efectos de sentido, y se materializa y apasiona en los límites donde el relato parece desvanecerse por completo. Es una narración fragmentaria, aglutinadora, repetitiva; en una palabra, espejeante. Es tarea, entonces, apalabrar simbólicamente esa pulsión deconstructora, darle forma a lo indecible del espacio sagrado del texto artístico e inteligibilidad a lo real en tanto escapa al orden de los signos y al de las imágenes. Lo textual es entendido aquí como ámbito estético que interroga la verdad del

sujeto desestabilizando el sentido fijado. El análisis desata la experiencia del sujeto de la enunciación y del inconsciente a través de una lenta e insistente reescritura al pie de la letra.

Como en otros films de Tarkovski, en la narración de *El espejo* parece dibujarse, en un principio, el deseo de un sujeto por cumplir con una tarea en busca de un objeto del que carece; mas, si el narrador protagonista intenta cumplir con una tarea, incluso, pareciendo que la cumple, no obtiene finalmente objeto de deseo alguno, y la conciencia de este desgarró termina regresándolo al silencio de lo inanimado, al origen donde todo está por comenzar. No en vano los personajes tarkovskianos se marginan, inmolan o caen en la locura. El relato no narra trayecto alguno, sino que acontece poéticamente por asociaciones, pivota en espejo prolongando el cierre indefinidamente; de allí la presencia del prólogo y el epílogo. Alex (Andrei), el narrador-protagonista de *El espejo* se destina a sí mismo la tarea de poner en escena los recuerdos más vívidos, esforzándose por no agregarles nada ajeno a su propia naturaleza; no importa si son o no agradables. El cineasta quiere contar sus fantasmas traumáticos, pero no puede hacerlo más que a partir de «recuerdos encubridores» que la memoria consciente selecciona como auténticos, tal como lo supone el psicoanálisis freudiano.

El protagonista de *El espejo* no es un héroe de fuerza y excelencia, sino un «héroe lírico» que recoge vestigios como arqueólogo; un notario de signos que da testimonio del desbarajuste del mundo que intenta salvar; en realidad es una persona que intenta expresar su experiencia interior y, por lo tanto, es más pensamiento que acción, o acción absurda que no alcanza a ser acto necesario. La crisis o expulsión del héroe de la imaginación artística y la renuncia al relato clásico que comenzó con el romanticismo y se afirmó con las vanguardias, es un rasgo consolidado en la cinematografía de Tarkovski; no obstante, padece esta ausencia con nostalgia. Es esta autoconciencia la que hace que exista contaminación manierista en su escritura. En *El espejo*, en *Esculpir en el tiempo* (*Sapetscatljonnoje vremja*, 1988), como en *Martirologio* (*Tagebucher* 1970-1986), obra que recoge su pensamiento, no cesa de evocar lo clásico al interior mismo del encuentro de los contrarios: atracción y repulsión; lo bello al filo del horror.

Como todo artista moderno, el cineasta encuentra riqueza creativa en la infancia, y es esta la que motiva su arte; sin embargo el narcisismo primario, la melancolía de esa pérdida originaria y los «diversos complejos» de los cuales quiere liberarse el personaje, son aspectos

de la vida rodeados de palabras débiles que no pueden localizarlos y decir lo que quisieran. El protagonista-narrador es un melancólico y esquizoide que no acata la ley ni confía en la palabra; por ello, se enfrenta a su tensión simbólica y solo le importa la verdad desnuda de los recuerdos, la masa emocional de cada instante vivido, archivado en la memoria y recordado de manera fragmentada y poética. *El espejo* al involucrar la experiencia propia y la experiencia y sentimientos de los demás, no puede ser otra cosa que confesional, un texto evocador de cosas que debiendo permanecer ocultas retornan e intentan superar una experiencia pasada, un deseo insatisfecho. El espectador de *El espejo* está frente al *déjà vu* de lo siniestro: abandono del padre, escena primaria, deseo incestuoso, anhelo de eternidad, culpa, eterno retorno, crítica a la palabra que, paradójicamente, no cesa de decirse. En el relato posclásico la palabra carece de simbolismo, o cuando menos está rota y alucina; no guía sino que arrastra a lo oscuro de la condición humana.

El narrador-protagonista, atendiendo una carencia comparece en el film como huella de la realidad (imágenes-fragmentos) que anhela dolorosamente lo absoluto. En su lecho de muerte y como una estremecida proclama al hombre contemporáneo, el héroe-lírico de *El espejo* sabiéndose un pájaro que no puede volar se declara impotente y egoísta: «¡Dejadme en paz! Yo solo quise ser feliz», dice. Culpable de no haber podido pagar la deuda contraída con la vida y de no haber correspondido a quienes lo aman, se afirma en los otros repitiéndose en los sueños, los recuerdos y las emociones, como en un espejo roto.

**Palabras clave:** el espejo, análisis textual, sujeto del inconsciente, escritura fílmica, experiencia de lo real, punto de ignición, cine posclásico.

## The shimmering look. Textual analysis of Andrei Tarkovsky film *The Mirror*

### ABSTRACT

The shimmering look is the result of a perusal made by a viewer, of the film *The Mirror* (Zerkalo, 1974) by Andrei Tarkovsky; a experience facing the enigmatic, seductive and moving universe of the film text on the screen. Meeting with the PHD program at Complutense University of Madrid, "Theory, analysis and film documentation", and especially with the line of research dedicated to the study of audiovisual speech from textual analysis, enabled the area from which it is tried to answer why *the mirror* awakes so many conflicting emotions and generates cult, as well as the reason for many viewers -including several critics- to refuse to meet its figure, radically assessing its emotional charge. And finally -far from historical avant-garde and hegemonic-posvanguardias- what is the aesthetic that takes place in the film script and makes it different from other films of its generation, keeping it current in today's filmmaking.

This study observes, at first instance, how the existing literature on the filmmaker work is concentrated mostly in the last films on the entire production of the author relation to his life. Chapters about *The Mirror* are found in books and especially in magazine articles mostly spread on the Internet; except for *Mirror* (2001) by Natasha Synesius, considered the first thesis made about the film. The textual analysis shows how *The mirror* transgresses film genres and is the biconvex axis within which sense effects relate to the complete filmography of the Russian director: the previous [*The killers* (*Ubitytsy*, 1958), *The Steamroller and the Violin* (*Katok i skripka*, 1960), *Ivan's Childhood* (*Ianovo Destvo*, 1961), *Andrei Rublev* (1966) and *Solaris* (*Soyaris*, 1972)] and the subsequent [*Stalker* (1979), *Nostalghia* (*Nostalghia*, 1983) and *the sacrifice* (*Offret*, 1986)]

Inter-textual relations of *The Mirror* with Andrei Tarkovsky film work, and the link of this last with the Russian historical and cultural context, are complex and contradictory; his artistic production and aesthetic position created confusion in the post-Stalinist socialist regime, and also created discomfort in the West. In a level of inter-textual reading of the tarkovskian work, decisive influences are observed: painters such as Andrei Rublev, Leonardo da Vinci, Vittore Carppacio, Piet Mondrian and Malevich Kasmiri; musicians such as Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcel and Vyacheslav

Ovchinnikov; writers such as Aleksandr Pushkin, Leo Tolstoy, Fyodor Dostoevsky, Boris Pasternak and the poetry of his father Arseny Tarkovski; and avant-garde filmmakers like Alexander Dovzhenko Mikhail Romm, Luis Buñuel, Robert Bresson, Ingmar Bergman.

*The shimmering look* offers a journey through the text –*The Mirror* from nuclear notions of text theory and the textual analysis developed by Professor Jesús González Requena: language mobilized in the text framework, subject and desire; writing and reading as processes different to communication, which effectiveness is to convey the message effectively and seamlessly; the subject of enunciation and the unconscious that emerges in the recesses of film writing; the experience of what is real that has its origin at the point of ignition and which at the same time destabilizes the crystallised sense by criticism, and secured by ideology; the story modes (classic, Mannerist and post-classic) as areas to think the crisis of mythical stories, the dissolution of the hero and the deconstruction of the subject and the truth; and at the three levels of analysis: the semiotic (The signs), the imaginary (the images), and the real impossible to mean (sex, violence and death) articulated to the symbolic dimension of language.

The text *The mirror* warns at a conclusive level, that language is entirely mobilized, not by the desire as narrative that carries a promise, but with its deficit as fascination that the narrator-character (alter ego of the director) experiments with the object of desire: his mother. The split subject emerges in the interstices of the filmic enunciation, in the cracks and traces that experience unleashes of the real that inhabitates in *The mirror*. This subject who does not exist a priori and is not rational but unconscious, stutters without knowing who or what he is or says, producing various effects of sense and materializes and is passionate in the limits where the story seems to vanish completely. It is a fragmentary, unifying and repetitive narration; in one word, *shimmering*. It is a duty then, symbolically speak the deconstructive impulse, give shape to what is the unspeakable of the sacred space of the artistic text and intelligibility to the real, as it escapes from the order of signs and images. This text is understood here as an aesthetic field that questions the truth of the subject destabilizing the fixed direction. The analysis breaks the experience of the subject on the enunciation and the unconscious through a slow and insistent to rewriting exactly as written.

As in other films of Tarkovsky, the narrative of *The mirror* seems to draw initially the desire of an individual to meet a task looking for an object that he lacks; but if the protagonist



narrator tries to accomplish a task, even making us believe that he meets it, he does not obtain any desire object, and the awareness of this silent tear ends returning him to the inanimate silence, to the origin and again where all this is about to begin. No wonder that tarkovskian characters are marginalized, immolate or fall into madness. The story does not describe any journey, but poetically happens by association, pivots in mirror, indefinitely extending the closure; hence the presence of the prologue and epilogue. Alex (Andrei), the narrator - protagonist gives himself the task of staging the most vivid memories, trying not to add anything outside his own nature; no matter whether they are nice or not. The filmmaker wants to share his traumatic ghosts, but can only do so from 'screen memories' that conscious memory selected as authentic, as supposed by Freudian psychoanalysis.

The protagonist of the mirror is not a hero of strength and excellence, but a "lyrical hero" who collects traces like an archaeologist, a notary of signs that offers testimony of the mess of the world he tries to save; it is actually a person who tries to express his inner experience and, therefore, is more thought than action or absurd action that fails to be necessary act. The crisis or expulsion of the Hero from the artistic imagination and the waiving of the classic tale that began with romance and was made with the vanguard, is a consolidated feature of Tarkovsky filmmaking; however, suffers this lack with nostalgia; is this self consciousness which impulses a Mannerist pollution in his writing. In *The Mirror*, *Sculpting in Time* (Sapetscatljonnoje vremja, 1988), and in *Martyrology* (*Tagebucher* 1970-1986), a work that reflects his thinking never ceases to evoke the classic to the very heart of the meeting of opposites: attraction and repulsion; beauty on the edge of horror.

Like any modern artist, the filmmaker finds creative wealth in the childhood, and is this what motivates his art; however, the primary narcissism, the melancholy of that original loss and "The various complexes" from which the character wants to get free, are aspects of life surrounded by weak words that can not locate them and say what they want. The protagonist-narrator is a melancholic and schizoid who does not attack the law or trusts the word; for that reason he confronts its symbolic tension and only cares about the naked truth of memories, emotional mass of each lived moment stored in memory and recalled in a fragmented and poetic way. *The mirror* involving personal experience and the experience and feelings of others, can not be more than confessional reminiscent of things that having to remain hidden, return trying to overcome a past experience, an unsatisfied desire. The viewer of *The Mirror* faces the *déjà vu* of the uncanny: abandonment of the father, primal scene,

incestuous desire, longing for eternity, guilt, eternal return, criticism to the word that paradoxically continues to say. In the post-classical narrative the word lacks symbolism, or at least is broken and hallucinates; does not guide, but drags the darkness of the human condition.

The narrator-protagonist, addressing a gap, appears in the film as a trace of reality (image-fragments) painfully yearning all. On his deathbed and as a shaken proclaims the contemporary man as the lyrical-hero of *The Mirror* knowing that is a bird that can not fly, declares himself helpless and selfish: "Leave me alone! I just wanted to be happy," he says. Guilty of not being able to pay the debt to life and not having correspond to those who love him, confirm himself in others, repeating in dreams memories and emotions like a broken mirror.

**Keywords:** The mirror, shimmering look, textual analysis, unconscious subject, experience of the real, post-classical cinema.

No podrías llegar a ser el espejo de una realidad desgarradora si no debieras *romperte*... [...] que tu desgarramiento no impida el ejercicio de tu reflexión, lo que exige que un *deslizamiento* se produzca (que el desgarramiento sea solamente reflejado, y deje por un tiempo intacto al espejo).

***George Bataille***

*La experiencia interior* (1943)

No necesitamos otros mundos. Necesitamos un espejo. Lo que el hombre necesita es al hombre.

***Andrei Tarkovski***

*Snaut* (*Solaris*, 1972)

## CONTENIDO

<b>Agradecimientos</b>	V
<b>RESUMEN</b>	VI
<b>ABSTRACT</b>	X
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO PRIMERO - TEORÍA Y METODOLOGÍA DEL TEXTO</b>	8
<b>1.1 La teoría del texto</b>	8
1.1.1 El tejido: sujeto, lenguaje y texto	8
1.1.2 La reconstrucción del sujeto	9
1.1.3 Texto, narración y relato	12
1.1.4 El texto artístico	15
1.1.5 Lo indecible del texto	19
1.1.6 Lectura y escritura versus comunicación	22
1.1.7 Experiencia de lo real	25
1.1.8 Enunciación y escritura	29
<b>1.2 Del análisis y su método</b>	32
1.2.1 Subjetivo e intransitivo	32
1.2.2 El punto de ignición	34
1.2.3 Sentido tutor y deletreo	36
1.2.4 Los tres registros y la dimensión simbólica	38
1.2.4.1 Palabra y experiencia	38
1.2.4.2 La polidimensionalidad del texto	39
1.2.4.3 Las imágenes	40
1.2.4.4 Los signos	41
1.2.4.5 Lo real, la realidad y los signos	43
1.2.4.6 Lo real y la dimensión simbólica	44
 <b>CAPÍTULO SEGUNDO - EL CINE DE TARKOVSKI</b>	 46
<b>2.1 Cinematografía</b>	46
2.1.1 Los inicios	46

2.1.2 La imagen sellada o el enigma	62
2.1.3 El cineasta del agua y los espejos	71
2.1.4 La otra orilla del río	80
2.1.5 El misticismo nacionalista	85
2.1.6 Camino a Solaris	96
2.1.7 La espesa agua pensante	100
2.1.8 La imagen de agua o la inmortalidad	110
2.1.9 Experiencia y experimento	120
2.1.10 El sueño como sensación estética y la sangre del mundo material	130
2.1.11 El viaje hacia el agua interior	135
2.1.12 La dacha es una catedral de nostalgia	146
2.1.13 El árbol frente al mar o el eterno retorno	159
<b>2.2 El espejo: relato posclásico y héroe lírico</b>	177
2.2.1 Raíces invertidas	177
2.2.2 Conexiones poéticas	180
2.2.3 Supresión del relato, personaje lírico	189
 <b>CAPÍTULO TERCERO - ANÁLISIS TEXTUAL DEL FILM EL ESPEJO</b>	 194
<b>3.1 El prólogo: la estética del tartamudo</b>	194
3.1.1 Televisión e identidad	194
3.1.2 La pieza del rompecabezas	199
3.1.3 La tartamudez y las manos	200
3.1.4 En el inicio: la falla del acto de enunciación	203
3.1.5 Sentido tutor	205
3.1.5.1 El deshielo» y la crítica al sistema	206
3.1.5.2 Búsqueda de la propia voz	209
3.1.5.3 Arte: hipnotismo e inconsciente	211
3.1.5.4 Caligari psicoterapeuta	213
3.1.5.5 El relato autobiográfico	214
3.1.5.6 La conexión emocional de los espectadores	217
<b>3.2 De la omnisciencia a la presencia</b>	220
3.2.1 El punto de vista	220
3.2.2 El destinador y la carencia	222

3.2.3 El ojo del centauro	224
3.2.4 Ausencia del padre, omnipresencia de la madre	231
3.2.5 El flash back espejeante	233
3.2.6 La dacha el cuadro animado y el estadio del espejo	234
3.2.7 El poema de Arseny Tarkovski	237
3.2.8 Las voces en off acusmáticas	240
3.2.9 La leche derramada, la soledad de la madre y el incendio	242
3.2.10 La casa ardiendo bajo la lluvia, la botella animada	244
<b>3.3 La escena primaria</b>	248
3.3.1 Entre el sueño y la vigilia: el cuclillo y el viento	248
3.3.2 Diosa del fuego como del agua	250
3.3.3 La escena tan bella como siniestra	253
3.3.4 La pesadilla continúa	258
3.3.5 La llamada, las palabras débiles, el sueño	260
3.3.6 El espejeo del tiempo y la mano que arde	264
<b>3.4 La errata y la culpa</b>	266
3.4.1 El laberinto	266
3.4.2 El suspenso continúa	268
3.4.3 El poema de Arseni	271
3.4.4 La palabra misteriosa y la verdad de Elizaveta sobre el error de María	272
3.4.5 El goce de María y el baño de Diana	276
3.4.6 Reflejos y sentimientos de culpa	279
3.4.7 Los niños españoles y el desarraigo	287
3.4.8 El vuelo y fracaso de Ícaro	290
<b>3.5. El eterno retorno</b>	292
3.5.1 El <i>déjà vu</i> de Ignat	292
3.5.2 El eterno retorno	295
3.5.3 La dama misteriosa, la carta de Pushkin	302
3.5.4 La pelirroja o el amor imposible	308
<b>3.6. El centro del film: lo real es lo increíble</b>	310
3.6.1 Eros y Tánatos	310
3.6.2 Los niños de la guerra: la orfandad	312
3.6.3 El idiota, el tartamudo, la pelirroja	313

3.6.4 El regreso del padre, el rostro de la madre	327
3.6.5 Los rostros femeninos y la otra guerra	331
3.6.6 El árbol y el padre, la zarza ardiente	336
<b>3.7 El sueño reiterativo</b>	345
3.7.1 El plano repetido del viento y la vegetación	345
3.7.2 Afuera y adentro de la casa	346
3.7.3 El presente continuo o la demora del goce	349
3.7.4 El umbral del sueño	352
3.7.5 El destinador y la tarea	355
3.7.6 La imposibilidad de entrar en la casa	356
3.7.7 El jarrón con flores	358
3.7.8 Y la luz fue hecha...	364
<b>3.8. La dacha gótica</b>	365
3.8.1 El gótico moderno	365
3.8.2 El tiempo retenido	369
3.8.3 El árbol y su cruz, el gallo y el vidrio roto	371
3.8.4 El viento ronda la casa	377
3.8.5 El umbral de la memoria	382
<b>3.9 La casa del espejo</b>	383
3.9.1 La lógica poética	383
3.9.2 El punto de ignición	385
3.9.3 La casa en el bosque	393
3.9.4 La puerta otra vez	395
3.9.5 La leche desperdiciada y la angustia de Alexéi	397
3.9.6 El secreto femenino y el goteo de la leche	402
3.9.7 La mirada espejeante	404
3.9.8 El espejo en llamas y la pelirroja en ignición	407
3.9.9 La lámpara finalmente se apaga	416
3.9.10 Los aretes no se venden, el gallo se decapita y la levitación sucede	417
3.9.11 La imagen cinematográfica y la magia	424
3.9.12 El retorno de lo siniestro	427
<b>3.10 La voz de Orfeo</b>	431
3.10.1 El acusmaser poético y el viento	431

3.10.2 El espejo de Orfeo	437
3.10.3 Recapitulación	441
<b>3.11 El retorno ventral</b>	443
3.11.1 Prohibición real, transgresión imaginaria	443
3.11.2 El pájaro que no vuela. «Yo solo quise ser feliz»	446
3.11.3 La casa y la naturaleza es el cuerpo de la madre	453
3.11.4 La madre inmortal	456
<b>3.12 Relato posclásico, héroe-lírico</b>	459
3.12.1 El viaje y la carencia	459
3.12.2 Los modos del relato	462
3.12.3 ¿Quién es entonces el Destinador?	466
3.12.4 La nostalgia de lo clásico	468
 <b>CAPÍTULO CUARTO – CONCLUSIONES</b>	 472
 <b>CAPÍTULO QUINTO – ANEXOS</b>	 487
Anexo 1: Ficha técnica y artística de <i>El espejo</i>	487
Anexo 2: Bibliografía y otras obras de Andrei Tarkovski	489
Anexo 3: Filmografía de Andrei Tarkovski	490
Anexo 4: Listado de imágenes y tablas	494
 <b>CAPÍTULO SEXTO - FUENTES DOCUMENTALES</b>	 496
Bibliografía citada	496
Otras fuentes citadas	508
Videografía de Andrei Tarkovski (DVD)	508
Películas sobre Andrei Tarkovski	509
Fuentes electrónicas - Internet	509
Biografía sobre Andrei Tarkovski y <i>El espejo</i>	513
Índice de películas citadas	518



## INTRODUCCIÓN

### El propósito y la experiencia

El cine de Andrei Tarkovski constituye una tarea de estudio postergada durante años; *El espejo* (*Zérkalo*, 1974), concretamente, se manifestaba como una experiencia artística radical que parecía no abrir posibilidad de acceso de lectura adecuada. Siempre estuvo al alcance una cita o una interpretación –a veces osada, cuando no oscura– que encontraba soporte en la imagen expresiva y autosuficiente, la extrañeza que despliega la narración en clave poética, la conmovedora búsqueda de la verdad de sus personajes, o esa sensación de estar frente a una obra que despliega misticismo y filosofía; en cualquier caso, el sentido no parecía alcanzable. Fue al iniciar el programa de doctorado “Teoría, análisis y documentación cinematográfica” de la Universidad Complutense, cuando el sentido comenzó a dibujarse en la dirección que deseaba: ¿por qué *El espejo* despierta tantas emociones encontradas?, ¿hay algún motivo para que muchos espectadores se nieguen a afrontar su cifra?, ¿el film solo se puede sentir y no explicar?, ¿cuál es la propuesta estética de *El espejo* que lo distancia de otros films de su generación y lo hace vigente en la actualidad?

El análisis de *El espejo* (1974) es una dilucidación y una experiencia interior transformadora, en tanto apalabra el desgarró, la corrupción y la errancia que en él aguarda como diseminación del sentido, mascarada y espejismo. Es espejeante la mirada porque en su espacio de escritura, que es huella del trabajo del sujeto con el lenguaje, quedan atrapadas las miradas de los personajes, del narrador-protagonista y del director, y porque en ese espejeante universo fílmico fija y organiza la lectura y la escritura el espectador-lector-investigador. El lugar de producción de tal mirada y experiencia denominada Teoría del Texto y Análisis Textual tiene como referencia primordial a Jesús González Requena<sup>1</sup>. Esta teoría y práctica acentúa el valor, no del goce pulsional de la polisemia y la fragmentación, sino de la experiencia fundadora del lenguaje, de la configuración simbólica del sujeto. En la

---

<sup>1</sup> Catedrático de comunicación audiovisual e investigador de análisis textual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Su pensamiento y práctica se difunde a través de libros en diversas editoriales y numerosos artículos publicados en revistas españolas y extranjeras ([http://es.wikipedia.org/wiki/Jesús\\_González\\_Requena](http://es.wikipedia.org/wiki/Jesús_González_Requena)). Sus análisis y orientaciones se pueden seguir a través de congresos y cursos que promueve la Asociación Cultural Trama y Fondo de la que es su presidente fundador; principalmente, a través de la revista Trama y Fondo (<http://www.tramayfondo.com/revista.php>), o de su web personal: <http://gonzalezrequena.com>

introducción de *Clásico, manierista y posclásico, los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), González Requena escribe que ante la corrupción y el horror del mundo están los relatos simbólicos y la verdad abriendo vías a lo humano; pues el sinsentido de lo real puede ser soportable solo si los hombres lo surcan con sus relatos que se tornan imprescindibles.

En la época del derrumbe de los mitos, de los efectos deconstructivos del sujeto y del relato y la verdad, la teoría general del texto articula el sujeto con el deseo y el lenguaje, intentando reconstruir lo hasta ahora deconstruido por los discursos de la posmodernidad. Esta teoría permite que el espectador-investigador evite que el análisis del texto se quede en las categorías y taxonomías de tipo estructural y lógico que desarticulan la subjetividad que lo recorre; no abandona la pasión del sujeto y sí acrecienta su experiencia y trabaja con su deseo.

El propósito de esta tesis es realizar el análisis del Texto-*El espejo* de Andrei Tarkovski; obra central y eje especular de su cinematografía, en donde se despliega con mayor eficacia su escritura fílmica, el modo del relato y el tipo de héroe o protagonista; un texto donde se difuminan por completo los géneros y resalta la singularidad de la autoría. El presente estudio, además, es un intento por franquear la mirada indescifrable de cierta crítica que convierte el cine de Tarkovski en la obra de un genio exclusivo e impenetrable, cuando no obscuro y anacrónico; aspectos que lo despojan de la trágica y valerosa experiencia humana que atraviesa su vida, así como de la propuesta central de su obra, consumada por este artista que no en vano hoy es considerado como uno de los grandes maestros del cine. A Tarkovski le dolía la brecha que abrió el socialismo relegando la cultura clásica rusa representada, entre otras figuras, por Andrei Rublev, Alexander Pushkin, León Tolstoi, Fiódor Dostoievski, Antón Chejov y Boris Pasternak. Criticó la burocracia y la falta de libertades del régimen soviético del que finalmente se exilió, con la misma fuerza con la que detestaba el capitalismo deshumanizado y comercial. Sin embargo a pesar de la incompreensión de los burócratas estatales, de algunos de sus colegas y de una parte del público, sus siete largometrajes han sido reconocidos en el mundo conquistando premios de gran significación.

Tarkovski mantuvo una contradictoria relación con las vanguardias cinematográficas soviéticas comandadas especialmente por Serguéi Eisenstein y Dziga Vértov, a quienes veía

como intelectuales recalcitrantes y formalistas. En cambio reivindicó y declaró su apego a la fuerza telúrica de Alexander Dovzhenko, a quien llamó el verdadero poeta del cine. Cineastas de su generación como Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, e incluso filósofos como Jean-Paul Sartre pudieron avistar la fuerza estética de su cine como algo singular e irrepetible que transita entre la realidad y el sueño. El cine tarkovskiano se realizó al margen de lo discursivo-lineal e ideológico, del drama y la acción externa; en su lugar encontró en las imágenes lo más interior y por tanto lo absoluto e infinito, lo real del sueño como espejo de la vida, el lirismo de lo concreto donde se esculpe el tiempo, la belleza de la desolación y las ruinas, lo atractivo y a la vez repulsivo de la naturaleza. Los personajes de las películas de Tarkovski encarnan un humanismo que busca ciertos valores éticos y espirituales que, sin embargo, sobrepasan sus fuerzas y su destino. Queda, entonces, la expresión y la experiencia del arte como algo auténtico destinado a prevalecer. A partir de *El espejo* su cine se volvió cada vez más alegórico, místico y filosófico; el cine-acción que había dibujado en sus dos primeros largometrajes cedió ante el cine-pensamiento. La obra del cineasta ruso (soviético) hace parte ya de la cultura global; es decir, pertenece a todos.

Esta investigación es un esfuerzo por leer aquello que estando al pie de la letra no se muestra comprensible y, sin embargo, se repite, seduce, hiende. Se espera que de un saber surja otro en los tejidos y fracturas del film, en aquellos enlaces del cine tarkovskiano con las vanguardias y con el cine posclásico; es decir, con aquel que abandonó el relato clásico y que ya no milita en su revisión manierista. De cualquier forma, se lee y escribe desde el discurso fílmico; mas no es lo que dice (el mensaje) lo que despierta interés, sino es el sujeto de la enunciación fílmica aquello que está diciendo como experiencia estética del texto artístico.

El auténtico espectador cinematográfico, aquel que se transforma con lo visionado en un film, es como un niño que pulsa por volver a experimentar las mismas historias y desea enfrentarse de nuevo a idénticas imágenes. Lo pasional y lo lúdico se encuentran en esa experiencia subjetiva, lugar donde los sentidos gozan y el desgarró acude. Este lugar es denominado en el análisis textual *punto de ignición*, y es por allí por donde comienza la lectura. En *El espejo* la infancia es protagonista a través de un niño (Alexéi/Ignat) que es puesto en escena como alter ego de un narrador en off (Alexéi/director); el film cuenta la historia de un adulto que vuelca su interior de manera lírica, que muestra las imágenes tejidas por la memoria con los hilos de la infancia (la sangre), la historia (la patria) y la cultura (la

tierra). El film es el cronotopo del pasado que sobrevive en un presente continuo, de las generaciones que no únicamente se enlazan sino que se repiten, de la pesadilla acontecida en la infancia que no cesa en el adulto, de las voces en off que configuran la conciencia y que más allá de redimir condenan; escenas todas a las que el narrador-personaje-director una y otra vez retorna. El tiempo no parece avanzar y pivota atrapado en la memoria y en los sueños, y el espacio reaparece como en un *déjà vu* de prohibición/transgresión. *El espejo* es el eterno retorno de la infancia a la melancolía por el padre ausente, a los recuerdos y sueños que donan omnipresencia e inmortalidad a la madre, representada también en *La dacha* y la naturaleza poderosa e indestructible.

Tarkovski logra que su mirada fílmica –guiada por una necesidad interior– resuene en el espectador, y despierte en él un estado anímico análogo al que experimentó en su encuentro real; este fue uno de sus postulados básicos, pues no concibió otro cine que aquel que desata la dimensión emocional que conecta al director con el espectador. La experiencia que resulta del pacto inconsciente entre el deseo que circula en la narración del film y el espectador es integradora y verdadera; logra reenviar al que mira/escucha a ese universo complejo y rico que fue su infancia y que perdura como experiencia interior. Como lo advirtió Fiódor Dostoievski en *Diario de un escritor* (1887), y cuyo texto reedita de varias formas el cineasta: los recuerdos de infancia son los que más influyen en el hombre; poco importa si se piensa o no en ellos y si son o no dolorosos.

Sin el contrato tácito entre *Director-Filme-Espectador*, sin los avatares del deseo que en el relato emergen, sin la experiencia del lenguaje del inconsciente que se apalabra simbólicamente, no es posible que haya una identificación primaria con la narración cinematográfica; más allá, claro, de las identificaciones secundarias con actores y actantes que resultan contradictorias por la conmoción que expresan. Después de todo, una obra de arte supone la ligazón orgánica entre idea y forma, y puesto que para Tarkovski el cine es el arte más realista, *El espejo* está destinado a emocionar con los acontecimientos que narra y la profundidad de sus imágenes que únicamente se concatenan entre sí de forma poética, pues no son verosímiles; la realidad tarkovskiana es más fantástica de lo que parece y guarda una verdad que, por tremenda que sea, no repara en expresarla. El desocultamiento de esta verdad, en principio personal, termina donando sentido a la experiencia del espectador universal. El cine de Tarkovski es una práctica vanguardista y posclásica que intenta darle alma a la naturaleza, verla connatural al cine tan verídico e inmediato. Lo real, entonces,

brota del interior de este artista tanto como viene del exterior desgarrándolo; su intento por contenerlo y evitar que lo humano se deshaga es parte de su sacrificio.

Hasta dónde este análisis logró recoger los efectos de sentido y dilucidar el texto, es imposible de advertir; toda lectura y escritura es inagotable, y solo hay sujeto donde hay error y deficiencia. En cambio, es decisivo que después de esta lectura convertida en escritura, el film *El espejo* no haya sufrido menoscabo estético; por el contrario, al revisitar la película ésta deberá constatar el vigor y la inagotabilidad del arte cinematográfico de Andrei Tarkovski. El investigador, por su parte, después de ser víctima de las fuerzas poéticas y de las manipulaciones emocionales del film, salió transformado por el saber que allí se movilizó; un saber que es causa y límite, por ello deseante e interminable.

La teoría del texto y el análisis textual aplicado al film es una propuesta de lectura y escritura de gran eficacia para que el individuo –llámese espectador, investigador, analista, crítico–, se entregue a la tarea de enfrentar la crisis de la cultura sin relato, y el prestigio del lenguaje discursivo en la sociedad de la comunicación y la transparencia. Así mismo, y puesto que el autor de esta tesis es un docente, surge la consideración de que es posible beneficiar la cultura educativa reactivando la experiencia del sujeto del deseo y del inconsciente como distinto –y por ello mismo necesario– frente al sujeto estándar del discurso educativo de las competencias y habilidades lingüísticas bajo el modelo del aprendizaje significativo-comunicativo. Ante el conocimiento del cálculo y los resultados tangibles, es preciso abrirle espacio al saber de lo real de la violencia, el sexo y la muerte que pulsa sin sentido, sin forma, y que amenaza todo el tiempo con desestabilizar la cultura. El sujeto que en la posmodernidad posestructuralista comparece precario como un espejo roto lleno de información y de mensajes que lo angustian puede ser acompañado con la producción de sentido y la dimensión simbólica de los textos míticos, sagrados, literarios, artísticos.

## **El orden del texto**

En el Primer Capítulo se introducen los conceptos de sujeto del inconsciente, lenguaje, deseo, texto, análisis, experiencia, la enunciación o escritura fílmica, el punto de ignición, lo imaginario, lo real, la realidad, la dimensión simbólica, entre otros, como fuentes nucleares a partir de los cuales se funda una teoría integradora y una metodología con la que

se puede pensar la subjetividad. Varias de estas nociones se citan en el desarrollo mismo del análisis (capítulo tercero) aclarando o complementando la especificidad de la lectura fílmica: una escena, un movimiento de cámara, un aspecto de la banda sonora, la música, la voz en off, un detalle escenográfico, un encuadre, un plano, los personajes, el diálogo, etc. Teoría y análisis en el borde de esa banda de Möebius que es el texto; porque de lo que se trata es de mantener el objeto estético en su unidad y tensión compositiva, en su sentimiento y creación.

El Segundo Capítulo da cuenta de la producción cinematográfica de Tarkovski desde los inicios de su carrera, leyendo las relaciones con ciertos rasgos biográficos del director ruso; sobre todo, las resonancias del elemento agua, una de las imágenes más relevantes en toda su filmografía. El agua como metáfora de la naturaleza y del eterno retorno, como espejo del tiempo, de las generaciones, de la memoria, de la identidad y del acto creativo. Se pone atención a las relaciones intertextuales del film ubicándolo en el contexto cinematográfico y cultural soviético y universal; de la misma forma, se lee el palimpsesto de temas e imágenes que aparecen reescritas en sus films, detalles formales como el prólogo y el epílogo, la asociación de imágenes inesperadas e inconexas, el empleo de la música y los sonidos de la naturaleza, la escenografía devastada, húmeda y enlodada, siempre en ruina; el uso de elementos de la naturaleza; los caracteres de los personajes que transitan la verdad y que siempre representan a artistas, locos o seres marginales.

Aquí el interés se aleja de la psicobiografía o de la interpretación orientada a vincular como un significado ulterior la obra y la vida del autor. El capítulo surge de las necesidades impostergables por comprender la concepción teórica y estética acerca del arte, y del cine en particular, que dejó escrita Andrei Tarkovski en *Esculpir en el tiempo* (1988) y *Martirologio* (1970-1986). Como un punto de vista adicional se incorporan al análisis fragmentos de ensayos, entrevistas y confesiones con los cuales Tarkovski creó un marco de referencia para que sus películas fueran comprendidas en sus términos. El lugar de *El espejo* en el conjunto de la obra del cineasta es un eje biconvexo que ayuda a comprender toda su producción cinematográfica y teórica; al final, se analiza el modo del relato y la clase de héroe que inscribe la filmografía tarkovskiana.

El Tercer Capítulo está dedicado al análisis textual del film *El espejo*; describe la composición de la obra intentando encontrar no una normativa que la expresa como el objetivo final, sino un itinerario creativo, pulsional, emotivo, que da cuenta de la lucha lírica

que libra el héroe entre la trama y el fondo. Siguiendo la lógica poética del film se identifican once secuencias: la estética del tartamudo (el prólogo), de la omnisciencia a la presencia, la escena primaria, la errata y la culpa, el eterno retorno, lo real es increíble (el centro del film), el sueño reiterativo, la dacha gótica, la casa del espejo, la voz de Orfeo, y el retorno ventral.

Aunque la tarea comenzó con algunas secuencias que *el punto de ignición* convocaba –en desorden y sin conexión aparente entre sí–, para la redacción final de este capítulo las secuencias aparecen en el orden narrativo en el que el film tiene lugar. Con esta estrategia se intenta seguir el mismo procedimiento que el director concibió para darle coherencia poética al montaje. Un par de pistas señaladas tanto por el coguionista (Alexander Misharin) como por el propio director muestran dificultad para ordenar el material capturado en el rodaje, pues el guión aportó muy poco. El montaje final fue fruto del hallazgo de una pieza que armó el rompecabezas y que se ubicó en el prólogo y así todo, según sus realizadores, cobró sentido. Dicha secuencia es un documental de corte científico donde aparece un chico tartamudo que es hipnotizado por su psicoterapeuta y quien finalmente, logra que hable de forma clara y fuerte. Sin embargo, el film debía comenzar de manera distinta, pues hay otra pista que posee carácter más narrativo y autobiográfico: es la escena de un hombre que al borde de la muerte recuerda y narra su infancia. No obstante, esta escena que señala directamente al director del film se montó antes del final; en su lugar, y aunque no estaba previsto, se introdujo en el esquema narrativo a un narrador-personaje (alter ego del director) que comparece –voz en off– detrás de la cámara, que ve y participa de la escena a partir de los recuerdos.

Un montaje heterodoxo, como insólito y fuera de serie fue la concepción misma del guión y su rodaje. ¿Cuál es el género: dramático, lírico, épico? ¿Es un documental y/o un argumental? ¿Es una docuficción, un falso documental, un ensayo audiovisual? ¿Es experimental, underground? En fin, las preguntas podrían prolongarse, pues ésta es una de las características artísticas que hace de *El espejo* una de las obras cinematográficas más inquietantes de la segunda mitad del siglo XX y que aún hoy mantiene su relevancia.

## CAPÍTULO PRIMERO

### TEORÍA Y METODOLOGÍA DEL TEXTO

#### 1.1 La teoría del texto

##### 1.1.1 El tejido: sujeto, lenguaje y texto

El sujeto, el lenguaje y el texto son nociones centrales de la teoría del texto y el análisis textual que se trabajan en este estudio. El sujeto del que se dará cuenta no es racional y unitario, tampoco es el yo gramatical agente del discurso y la voluntad; se trata de un sujeto que es efecto del decir, que no es productor sino producido, aunque comparezca como responsable ante el análisis. Contrario al sujeto del conocimiento de la filosofía clásica y de la percepción psicológica, cuyo individuo (yo) interactúa conscientemente con el mundo exterior buscando adaptarse con coherencia al medio, el sujeto que la teoría del texto supone desde el deseo es el de la enunciación y del inconsciente; un sujeto excéntrico que actúa en detrimento de lo orgánico e intelectual. No es fenoménico, observable u objetivable como la persona o el individuo, sino más bien es huella textual o trazo del relato que se sostiene en lo simbólico.

Explorar la vía del análisis textual, diferente del análisis semiótico que se ocupa del significado y de las condiciones de posibilidad consciente de los discursos, requiere incorporar el saber psicoanalítico que se ocupa del sujeto del inconsciente. La psicología de Freud –como la revolución copernicana– es la del descentramiento del sujeto respecto del yo, *dominio extranjero interior* que viene a denunciar la paradoja del *sí mismo* como un espejismo de unidad. Abandonando la noción de sujeto cartesiano, Freud encuentra un aparato psíquico que no es consciente y que altera la noción del yo como lugar de la verdad que imperaba en el racionalismo. El yo emana de la percepción que estrecha los lazos con la realidad, en cambio el sujeto, que es deseante, se desata de esa relación yendo más allá del placer-realidad, buscando satisfacción pulsional con lo real. La concepción de sujeto es simbólica, marcada inevitablemente por el lenguaje<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Freud, S. (1975). *La interpretación de los sueños* (V), Cap. VII. Buenos Aires: Amorrortu. [1900]. 31<sup>o</sup> Conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica (XXII). Lacan, J. (1975). *Escritos* 2. Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. México: Siglo XXI. González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.



El lenguaje, morada del sujeto, se constituye como discurso (lengua) y como texto (habla); no obstante esta diferencia, disciplinas como la semiótica desarrollaron una teoría del lenguaje que le dio peso a lo discursivo como sistema abstracto puramente sígnico, privilegiando la función y la eficacia de su mensaje, e incluso reduciendo lo textual a lo comunicativo que se ha hecho cargo de los textos estéticos y que son ámbito de la experiencia donde se atestigua la conformación del sujeto. La experiencia, por su parte, se puede definir como aquello que no puede articularse como significación, que no es posible transmitirse en un proceso de comunicación; mas si la experiencia no puede ser entendida en esta dimensión, puede ser entendida, en cambio, como objeto de un saber particular, uno que en el texto artístico no devuelve al lector/espectador una información, sino una interrogación<sup>3</sup>.

De lo que se trata, es de asumir lo textual o estético en los intersticios de lo discursivo, afrontando en esas fisuras y huellas el valor simbólico que desata la experiencia en el lenguaje. El análisis como recorrido signifiante produce al sujeto de la enunciación que no existe a priori, que no es unívoco ni inmóvil, sino un ir haciéndose, apalabrándose, relatándose. El análisis tiene que ver con la experiencia de ese sujeto en el discurso audiovisual a la luz de lectura y escritura del texto-fílmico, en este caso, el Texto-*El espejo*, de Andrei Tarkovski, eje central en el desarrollo de esta tesis.

### 1.1.2 La reconstrucción del sujeto

El deconstruccionismo posmoderno y el discurso teórico postestructuralista, al llevar a cabo una radical crítica al sujeto cartesiano que instauró la ciencia lógica y matematizada de la modernidad, amenaza con su completa desaparición designándolo como una ficción discursiva y un efecto de mecanismos textuales descentrados, que insisten en la intersubjetividad discursiva y en la verdad condicional o más conveniente. La decadencia del paradigma racionalista hace que ya no se pueda identificar al sujeto con su yo racional, entonces éste se desarticula volviéndose nómada, sin modelo normativo preestablecido; su basamento son las diferencias, las conexiones rizomáticas, la semiosis y la subjetividad como proceso.

---

<sup>3</sup> González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. En: *Trama y Fondo*, 1, pp. 9-10. Madrid. González Requena, J. (2000). Texto artístico, espacio simbólico (con el Espíritu de la colmena como fondo). En *Trama y Fondo*, 9, pp. 25-44. Madrid.

La Teoría General del Texto, también critica el sujeto clásico y la subjetividad cartesiana, e intenta reconstruir la subjetividad no desde lo cognitivo y semiótico cuyos operadores codifican y descodifican, sino desde el inconsciente, desde el ámbito de la experiencia humana del lenguaje y la función simbólica de la palabra. En el intercambio simbólico producto de la enunciación se inscribe el sujeto, aquel que toma posición en el lenguaje, como observa Emile Benveniste:

Sabemos, por otra parte, que entre el sujeto y la ley se extiende, incluyendo ambos elementos, el universo del lenguaje: No hay ley sin lenguaje que la enuncie (que enuncie, a la vez, lo permitido y lo prohibido); por otra parte, no hay identidad posible del sujeto al margen del lenguaje, pues solo en el lenguaje ésta puede producirse a partir de la afirmación del individuo como sujeto de la enunciación<sup>4</sup>.

De manera que la Teoría General del Texto sabe de la interlocución y de lo que en ese acto de habla se conforma: el sujeto y la subjetividad. El problema del sujeto es someterse al orden del lenguaje y de la ley, escribir vinculando simbólicamente ese cronotopo llamado deseo. La teoría del deseo de la cual la semiótica no da cuenta, hace parte junto a la teoría del sujeto de la teoría textual. Autores como Greimas y Barthes, una vez revisaron sus discursos, formularon, el uno desde las pasiones y, el otro, desde el deseo, avances significativos al respecto. Sin embargo, para el primero, el sujeto no es sino «un operador del discernimiento», no otra cosa que «un conjunto de relaciones en el seno de una categoría —el cuadrado semiótico como objeto cognoscitivo formal»<sup>5</sup>. Roland Barthes, por su parte, identificó el sujeto, la enunciación y el deseo, observando que el lector tiene una relación fetichista con el texto al entrar en el orden del suspenso, sorprendiéndose y desfalleciendo en la imagen del puro goce, y estableciendo una «relación con el acto de escuchar la escena originaria»<sup>6</sup>. De manera que la lectura y la escritura —que en la sociedad del consumo son prácticas volcadas más hacia lo redituable—, no existen al margen del deseo, puesto que ya no se piensa el texto como estructura sino como proceso en estructuración, movimiento que perfila lo indecible entre los signos y los significados. Eso indecible posee un carácter «deshilachado» —dirá Barthes—, que hace parte de la estructuración<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Citado por González Requena, J., en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, p.20. Benveniste, E. (1972). *Problemas de lingüística general*. (I). México: Siglo XXI, pp. 182-18.

<sup>5</sup> Greimas, A. J. (2002). *Semiótica de las pasiones* (2ª Ed). México: Siglo XXI, p. 41.

<sup>6</sup> Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, p. 54. [1984].

<sup>7</sup> Barthes, R. (1996). *Del análisis estructural al análisis textual* [1973]. En: Sulla, E. (Ed.), *Teoría de la novela* (antología de textos del siglo XX). Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mondadori, pp. 140-149.

El análisis textual no intenta describir la escritura de una obra; no se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto (estructuración que se desplaza de lector en lector a todo lo largo de la Historia), de permanecer en el volumen signifiante de la obra, en su significancia. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo estalla y se dispersa<sup>8</sup>.

La lectura desestabiliza la estructura, disuelve el saber científico, justo allí donde no debe reinar, reduciendo la tecnificación del acto de leer metódico, sometido a reglas. Ahora bien, eso que no se puede decir así tan fácil, eso que se oculta en el texto artístico puede ser leído y escrito como orden simbólico, dimensión textual capaz de evitar el desgarramiento que el sujeto experimenta frente a lo real. Por esta razón, el texto es una continua interrogación e «importa no tanto como palabra dicha, sino como palabra naciente, sentida»<sup>9</sup>.

Una diferencia nuclear entre Roland Barthes y González Requena, tiene que ver con que una vez dinamitada la estructura del texto, Barthes apunta a las estructuras múltiples resultado de la lectura y a la apertura plural (polisemia) del sentido, fragmentando el texto y deconstruyendo al sujeto:

[...] una «auténtica» lectura, una lectura que asumiera su afirmación, sería una lectura loca, y no por inventar sentidos improbables («contrasentidos»), no por ser «delirante», sino por preservar la multiplicidad simultánea de los sentidos, de los puntos de vista, de las estructuras, como un amplio espacio que se extendiera fuera de las leyes que proscriben la contradicción (el «texto» sería la propia postulación de este espacio)<sup>10</sup>.

González Requena, por su parte, le apuesta a que esa estructura hecha pedazos por la deconstrucción, es preciso reconstruirla ya no como una verdad objetiva o dato científico pragmático, operativo, sino como verdad subjetiva y sentido último del sujeto del inconsciente y su experiencia de lo real. Es más, las verdades objetivas no son lo real, pues lo real es lo singular e irrepetible. El campo de la verdad y de su eficacia simbólica es el de la

---

<sup>8</sup> Barthes, R. *Del análisis estructural al análisis textual*, op. cit., p. 141.

<sup>9</sup> González Requena, J. (Compilador). *El análisis cinematográfico*, op. cit., p. 18.

<sup>10</sup> Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, p. 57.

palabra (el relato y su promesa) que «instaura algo que no existía antes de ser pronunciada»<sup>11</sup>. El análisis textual no busca la deriva ni la pluralidad de los sentidos, ni su juego y combinatoria, sino su centramiento y su reconstrucción enunciativa que le da sentido con la palabra a lo indecible. El deseo logra articular la pulsión y la textualiza sujetándola a la dimensión simbólica de la palabra. Se trata de articular la experiencia del sujeto de la enunciación en el ámbito material donde se conforma, es decir en la escritura-lectura que, para este estudio, es fílmica.

Los dos autores ponen en duda que la ciencia objetiva con sus métodos de observación y explicación devalúe el arte; será la teoría del texto, del sujeto y del deseo que en el arte acontece desde donde se pueden leer-escribir los textos de la cultura. Friedrich Nietzsche lo había sospechado desde su primera incursión filosófica, cuando critica la naturalización de la ciencia, su tiranía inmovible; no hay otra manera que tejer relación entre el arte y la vida. Desde luego que la vida es manifestación dionisiaca, eterno nacer y perecer, constante devenir cambiante y sufriente: «Ver la ciencia bajo la óptica del artista, pero el arte bajo la de la vida»<sup>12</sup>. El problema de esta visión nietzscheana es que la vida no le arroja sentido al arte, sino todo lo contrario, le impele sin sentido y caos en un eterno retorno que desconstruye más que reconstruye al sujeto.

### 1.1.3 Texto, narración y relato

La teoría del texto, tal como se viene presentando, es una crítica a la episteme cognitivo-comunicativa que fundamentada en la psicología cognitiva asume la narración nada más que como causalidad psicológica y como el lugar donde el análisis se instaura a partir de hipótesis e inferencias (Bordwell y Thomson); de igual forma, la crítica es también para la semiótica donde la significación clausura el sentido y aparta el tiempo real de uno lógico y abstracto; vale decir estructural, intemporal (Lévi-Strauss, Greimas). La narración, así entendida, sucede y se transforma entre operadores textuales (narrador/narratario) en los niveles de superficie sintácticos y significativos, desconociendo el sentido que la experiencia

---

<sup>11</sup> González Requena desarrolla este tema proponiendo un cambio de episteme; aquel que va de la Desconstrucción a la Reconstrucción a través del Relato en: Teoría de la verdad, en *Trama y Fondo*, 14, 2003.

<sup>12</sup> Nietzsche, F. (1990). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, p. 28. [1872].

forja en el sujeto al enfrentar el tiempo real que no es causal, ni numérico, ni infinito; sino, todo lo contrario, casual, azaroso, deseante, finito<sup>13</sup>.

Gran parte de la confusión, según da cuenta González Requena, reside no únicamente en haber insistido en el paradigma de la causalidad psicológica en detrimento de la causalidad narrativa, intentando reducir toda experiencia humana y social al modelo comunicativo; sino, además, en no haber detectado la motivación genérica que se impone a la causal, solapando de tal modo el deseo que el relato alberga como experiencia para el sujeto. Una consecuencia de todo esto es no distinguir los tipos de narración que, entre otras razones, no dependen de la causalidad psicológica de los personajes, sino de las diversas maneras (perceptivas, teóricas, artísticas) como cada época histórica asume y adapta el principio de realidad. Es decir que entre el acercamiento realista o naturalista (cine arte, vanguardista, de ensayo o de autor, principalmente europeo) y el alejamiento convencional siempre verosímil —maravilloso, «engñoso» y, por eso mismo, fascinante—, que arroja una causalidad narrativa del orden del relato mítico (cine clásico americano, principalmente hollywoodense), hay varios matices y tipos genéricos, cada uno con sus leyes y características internas.

Para el análisis cognitivo-comunicativo, el objeto-significación es compartido por las figuras del enunciador y el enunciatario que, traducidos a la narratología terminan siendo narrador/narratario; de cualquier forma, son funciones articuladas en una matriz atemporal, lógica y abstracta del discurso en donde, una vez compartida y descodificada la información (la significación transmitida), las dos figuras —solo en apariencia antagónicas— devienen iguales, pudiendo por ello mismo intercambiarse borrando sus diferencias. En el relato, por el contrario, el sujeto va más allá del proceso comunicativo, puesto que procura un objeto que no puede ser compartido sino arrebatado, tal como el protagonista, a fin de que sea exclusivo, lo hace con el antagonista en un combate; finalmente, el sujeto obtiene el objeto de deseo en el transcurso de una experiencia única e irrepetible.

Si el texto es ese ámbito interior al discurso, donde el lenguaje trabaja no únicamente con la economía de la información, sino con todo su volumen de códigos y signos, y, por tanto, es ese tejido de deseo y experiencia donde se trama el sentido y el sujeto se conforma, el relato es la «narración del trayecto del deseo de un sujeto, configurado por su tarea y su

---

<sup>13</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 475 y ss.

objeto»<sup>14</sup>. Equivale también a definir el texto-relato como una narración de suspenso donde la emoción está completamente involucrada, hasta el punto de hacer que el lector participe de su estructura temporal de dilación, actualización y resolución (formulación de la expectativa, tiempo de suspenso y resolución de esa expectativa). Se habla de relato antes que de narración, dado que la narratología cognitiva y la semiótica no hicieron la diferencia y trataron de manera confusa estas dos categorías indispensables para deslindar el análisis comunicativo del discurso del textual. La narración, por ejemplo, obedece a la causalidad y ordenación sintagmática de enunciados; a la máquina lógico sintáctica de superficie constituida por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado que implica cambios y/o transformaciones, llamado por A. J. Greimas y Courtes *programa narrativo*<sup>15</sup>. Para estos autores es la presencia o ausencia de dicho sintagma o sucesión jerarquizada la que define «el valor constitutivo del relato», es decir, la naturaleza narrativa o descriptiva de los relatos (por ejemplo, audiovisuales).

El programa narrativo, entonces, es la acción satisfactoria o de fracaso entre el sujeto y el objeto de su deseo, y se presenta en toda narración de la siguiente manera: 1) Al principio el sujeto carece del objeto de valor y al final lo obtiene; 2) el sujeto carece del objeto de valor y al final no lo consigue (es un final trágico); 3) el sujeto tiene el objeto de valor y al final lo pierde (final desdichado), y 4) el sujeto posee el objeto de valor y al final lo mantiene. Los Programas Generales Narrativos (PGN) se componen de programas narrativos más pequeños denominados *Microprogramas Narrativos*. En el PGN el «actor» se encuentra con dos gramáticas: la gramática narrativa, superficial y antropomorfa, y la gramática fundamental, profunda y estructurada de una manera lógica y abstracta. A esta última comparece el sistema de oposición binario característico de la mente que rige la narración en su nivel profundo. Estas oposiciones binarias que se agrupan en campos semánticos, dándole homogeneidad al discurso, se denominan *isotopías*<sup>16</sup>.

Jesús González Requena anota que, a la manera greimasiana, se entiende el relato como un sinónimo de «discurso narrativo» cuya característica sería una cadena temporalizada de acciones: causa-efecto-causa-efecto. Este encadenamiento lógico desdibuja la experiencia

<sup>14</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit. p. 521.

<sup>15</sup> Greimas, J.A. & Courtes, L. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (I). Madrid: Gredos (1982), pp. 320 y ss.

<sup>16</sup> Por isotopía estos semióticos entienden un haz de categorías semánticas (temáticas) o semiológicas (figurativas) redundantes que hacen posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades en una lectura única. (op. cit., pp. 229 y ss).

del tiempo que, en el texto-fílmico, por ejemplo, fluye de manera ilógica y sin sentido<sup>17</sup>. De manera que el relato que da fundamento al mito, al cuento maravilloso y a la narración clásica, es el principal modo de acontecer narrativo que alcanza el máximo de sentido. No se articula desde la causalidad psicológica o empírica de los sucesos, sino en los dominios del deseo en tanto acción. Articulado bajo las estructuras de la donación –el deseo de cumplir con el mandato (el Destinador/Ley destina la Tarea al Sujeto/Destinario)– y la carencia –el deseo de conquistar el objeto (El Sujeto carece del Objeto)–, cortocircuita la causalidad y jerarquiza los actos de los sujetos narrativos reconociendo su devenir azaroso e incierto.

#### 1.1.4 El texto artístico

El texto artístico es el lugar donde se materializa el significante y el sistema de códigos no puede ser controlado por el principio de economía comunicativa. El texto artístico en tanto dimensión estética, es distinto del discurso que es valorado por los signos y el mensaje; en el espacio textual todo es pertinente y por ello excesivo; es el lugar donde trabaja el lenguaje en su totalidad.

Lo que está en juego aquí es nada menos que el acto de creación, la potencia significante, el sueño y la singularidad del hombre como realización de su deseo más interior. Con razón William Shakespeare pone en boca de Próspero, en *La tempestad*, que los hombres están «hechos de la misma materia que los sueños». Aunque en sentido estricto, jamás se sepa de qué están hechas la imaginación y los sueños, la interrogación por el cómo se elaboran y por qué son tan importantes para la vida equilibrada, no ha podido ser desechada. Sigmund Freud en su visión psicoanalítica dio luz a este respecto; sugirió que el arte es un desvío y, por tanto, una sublimación de los impulsos sexuales y los instintos; una dolorosa transición que va del principio de placer al de realidad. Lo que hacen los sueños cuando dormimos, lo hace el arte cuando estamos despiertos:

El artista se habría refugiado, como el neurótico, en este mundo fantástico, huyendo de la realidad poco satisfactoria, pero a diferencia del neurótico, supo hallar el camino de retorno desde dicho mundo de la fantasía hasta la realidad<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 500.

<sup>18</sup> Freud, S. (1924). «Apéndice», en *Psicología de masas y análisis del Yo. Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, p. 363.

Si el arte está en relación con los sueños, entonces el análisis del texto fílmico no solo segmenta, clasifica y combina, sino que reconoce la experiencia inscrita en el texto fílmico al afrontar su persistente interrogación, su goce. Más allá de saber cómo funciona, se requiere saber para qué fue hecho, por qué se retorna tantas veces a su experiencia y cuál es el sentido de su conmovedora eficacia en los espectadores. ¿No es acaso esa la eficacia simbólica y condición del texto onírico, del mítico y del artístico? Georges Bataille apunta a lo sagrado que estos textos contienen como otra realidad a través de la cual se vive una experiencia de transgresión bajo la prohibición, pues la transgresión no es la negación del interdicto que «siempre estará allí para ser violado», sino que en ella el interdicto es superado y completado<sup>19</sup>.

De suerte que el mito tiene como condición primera el que se viva «como verdadero y como perteneciente a un tiempo otro: un tiempo fundador y, en esa misma medida, sagrado»<sup>20</sup>. En su artículo *El arte y lo sagrado. El origen del aparato psíquico* (2005), González Requena sostiene que si la historia moderna del arte hace suya la época en que lo sagrado era eficazmente representado, no existiendo todavía la noción de arte, lo que quiere decir que éste pasó a ocupar el lugar de lo sagrado, justo en una sociedad desacralizada. De suerte que la crisis de lo sagrado termina promoviendo la autonomía del arte que paradójicamente lo conserva; prueba de ello es la significativa proliferación de objetos etnológicos y etnográficos en los museos, las colecciones privadas de arte y la fuente de inspiración de gran parte del arte contemporáneo. De igual forma plantea que con el arte comienza la construcción topológica del aparato psíquico, lo que en términos textuales quiere decir que el inconsciente no es algo dado sino construido como ese espacio interior y sagrado que contiene y modula la experiencia de lo real<sup>21</sup>.

Es por esto que, en el análisis textual del film el analista (lector/espectador) se ve confrontado y removido por la extrañeza, lo poético y el misterio que de ese texto emana. La lectura deviene escritura, apalabramiento al interior del sujeto que interroga los avatares del

<sup>19</sup> Bataille, G. *El erotismo*. (1992). 6ª ed. Barcelona: Tusquets, pp. 90-92. [1957]. El mundo profano, el tiempo del trabajo y lo cotidiano (el de los interdictos) y el mundo sagrado (el de las transgresiones: la fiesta, el dispendio, los ritos, los mitos, el arte) son formas complementarias (p. 95).

<sup>20</sup> González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos, la eficacia simbólica* (cita libre al libro de Mircea Eliade, *Mito y realidad*, 1962). Madrid: Akal, p.17.

<sup>21</sup> González Requena, J., (2005). El arte y lo sagrado. El origen del aparato psíquico. En: *Trama y Fondo*, 18, Madrid, pp. 65-86. Versión electrónica (consulta del 01/05/2013): [http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros\\_revista/Trama\\_y\\_Fondo\\_18.pdf](http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_18.pdf).



deseo. Esta experiencia de lo real confronta las huellas del interdicto transgredido; es decir, son surcos de lo real que dan sentido a la pasión que inunda al sujeto desde su mismo origen.

El relato por su carácter sagrado, misterioso y fantástico, es del orden mítico. En su textualidad los sucesos fluyen incomprensibles como en el sueño, justamente porque no obedecen a una lógica casual exterior a él mismo, sino que es generada como efecto del sentido nuclear. No por casualidad, Freud vinculó los sueños con los cuentos y otros motivos poéticos, observando que no estaban aislados ni se debían al azar y, además, pudo constatarlo al experimentar la condensación como similitud metafórica y el desplazamiento como contigüidad metonímica<sup>22</sup>. No son las reglas de la lógica, sino de lo ilógico las que rigen en el inconsciente; por ello, las tendencias opuestas subsisten simultánea y conjuntamente:

[...] sin que surja la necesidad de conciliarlas; o bien ni siquiera se influyen mutuamente, o, si lo hacen, no llegan a una decisión, sino a una transacción que necesariamente debe ser absurda, pues comprende elementos mutuamente inconciliables. De acuerdo con ello, las contradicciones no son separadas, sino tratadas como si fueran idénticas, de modo que en el sueño manifiesto todo elemento puede representar también su contrario<sup>23</sup>.

Los procedimientos del arte (la poesía, la novela, la pintura, el film) se parecen a la actividad onírica. ¿No conserva la lengua —y más propiamente el habla— una profunda relación con el juego infantil y la creación poética? ¿Los sueños nocturnos y los ensueños diurnos como las fantasías no son acaso realizaciones de deseos? Los relatos como los cuentos maravillosos y los mitos, no están estructurados *per se*, sino que se estructuran en la repetición, a medida que el sujeto padece y recorre su lenguaje; intentar descifrarlos es perder el deseo sublimado que aguardan. No es solo placer, sino impulso de repetir como un intento de regresar a un trauma anterior; por ello, la pulsión de muerte también conforma estos textos<sup>24</sup>.

El relato debe ser contado y ritualizado de manera que junto a su aspecto estructural y sincrónico, comparezca su aspecto dinámico (deseante) y energético (pulsional). Es así como

---

<sup>22</sup> Freud, S. (1986). *La interpretación de los sueños* [1900]. Bogotá: Planeta-Agostini, (II), pp. 308-335.

<sup>23</sup> Freud, S. (1995). Cap. V. La interpretación de los sueños como modelo ilustrativo, en *Compendio de psicoanálisis. Obras completas* (XXI). Buenos Aires: Santiago Rueda-Editor, p.89.

<sup>24</sup> Freud, S. (2004). Más allá del principio de placer [1920]. *Obras completas* (XVIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 3-62.

el sentido aparece atado al acto del sujeto con el valor. La cifra del relato es una protofunción (destinador), una tarea del sujeto (el héroe) que afronta lo real (antagonista/ayudante) para encontrar el acto simbólico (objeto de deseo) que lo justifica.

Para que una tarea tenga sentido es preciso que un Destinador (padre simbólico) la done. El héroe, movido por el deseo de obtener el objeto, acepta la Ley de prohibición que la tarea carga y pasa por diversos obstáculos (el oponente) que con ayuda (ayudante) finalmente pueden ser superados. El relato simbólico entrecruza los ejes de la carencia y la donación que son promovidos por un Destinador que se dirige al sujeto/héroe, y luego, como padre simbólico sanciona lo obtenido por éste como prueba y eficacia de lo prometido en el relato. Para estructurar el relato simbólico que puebla el inconsciente se requiere de la mediación de un tercero. Así, cuando el deseo no es modulado e imposibilita la prohibición, el relato se modaliza en distorsionado, inacabado o elidido; el psicoanálisis dispone de unas patologías clasificatorias: neurosis, psicosis y perversión. Más aún, hay otro modelo de referencia psíquica al que debería tender todo sujeto, la normalidad, que es fruto del proceso canónico del relato edípico, es decir, resultado de la construcción del inconsciente como espacio simbólico<sup>25</sup>.

Se puede decir de otra manera: el deseo nace con la prohibición y el relato canónico de este proceso inconsciente es el *Complejo de Edipo*, tal como lo formuló Freud al plantear que es un proceso del inconsciente que, en tanto estructura simbólica, es una construcción cultural. Entre otras razones, es así por cuanto el padre que encarna la Ley que prohíbe y separa al niño de la madre, no es una función solamente negativa, sino también positiva, porque dota a la figura del padre de un modelo identificatorio diferente a la primera identificación imaginaria con la imago materna. Dice González Requena que este modelo es de índole simbólica, porque se trata de una identificación con la ley que encarna. Contrario a lo que circula en los medios de información y en ciertas posturas académicas, la prohibición edípica formulada solo como disyunción explica «la expulsión de la conciencia de los contenidos prohibidos», pero no permite ver las «operaciones simbólicas por las que la pulsión se configura en deseo». En conclusión, la prohibición edípica reprime la pulsión (energía) y la convierte en deseo (lo dinámico)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 537-541.

<sup>26</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 538-539.

Involucrarse en el relato por antonomasia (el edípico), en su trama (mito) quiere decir, no únicamente repetir y describir (hacer mimesis), sino afrontar la experiencia del lenguaje y, por consiguiente, crear una escritura. La lectura del texto es capaz de refigurarlo, desviarlo, alterarlo, narrarlo como experiencia imaginaria nueva. Se usan estos conceptos para significar, no una interpretación distinta tal como una deriva o una pluralidad de sentidos, sino una experiencia que, en tanto re-vivida y nuevamente padecida, continúa centrada.

### 1.1.5 Lo indecible del texto

En *Semiótica de las pasiones* (1991), Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, se ocuparon de las manifestaciones emocionales del lenguaje que son descritas como un universo de modalidades que construyen la sintaxis; sin embargo, la semiótica de la acción que intentó definir al actante por su hacer, despojándolo de la envoltura psicológica, no logra apartarse de la episteme cognitivo-comunicativa, dado que al hablar de la pasión e intentar reducir la distancia entre el «conocer» y el «sentir», solo da cuenta de los «aromas pasionales producidos por sus combinaciones»<sup>27</sup>. Se pasa así de las precondiciones epistemológicas a las significaciones en las manifestaciones discursivas, por una fase de «sensibilización tímica»<sup>28</sup>. Como se puede leer, la fase pasional no es sino un descanso en el recorrido hacia las significaciones. Con razón Jesús González Requena objeta que:

[...] cuando las categorías semánticas que nombran el deseo se articulan en el cuadrado semiótico se obtiene la red de significaciones que nombran el deseo. Nada más que eso. Pues el deseo, en cualquier caso, es otra cosa: es un vector que, por ese procedimiento, queda borrado en lo signos que lo nombran<sup>29</sup>.

No puede negarse como aporte valioso los procedimientos semióticos de la escuela greimasiana que reelaboran el modelo proppiano, y que pulen la comprensión de cómo se estructura y cómo funciona la narración en el discurso; sin embargo, el texto artístico escapa a lo discursivo y se reconcentra en el habla, la donación y el deseo.

<sup>27</sup> Greimas, A. J. & Fontanille, J. (2002). *Semiótica e las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. 2ª ed, México: Siglo XXI Editores, pp. 21-22

<sup>28</sup> Greimas, A. J. & Fontanille, J. *Semiótica de las pasiones*, op. cit., p. 14

<sup>29</sup> González Requena, J. (1996). El texto: Los tres registros y una dimensión. En: *Trama y Fondo*, 1, pp. 3-32. Versión digital: [http://dl.dropbox.com/u/60156832/numeros\\_revista/Trama\\_y\\_Fondo\\_1.pdf](http://dl.dropbox.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_1.pdf)

La semiótica no está interesada en lo indecible, sino en lo que puede explicarse de forma consciente y lógica, por ello resulta preventiva la proposición de Ludwig Wittgenstein incluida al final de su tratado de lógica filosófica de 1921: «De lo que no se puede hablar hay que callar». No obstante esta sentencia, lo que el impulsor de la filosofía analítica atinaba a manifestar no era tanto negar la existencia de lo metafísico, sino llamar la atención en que no hay lenguaje para lo «inexpresable»; de ahí que solo puede mostrarse. La prudencia del filósofo austríaco, en una época invadida por la lógica científica, fue flanqueada de manera diversa y hasta contradictoria por los investigadores de varias disciplinas que tomaron su legado como el motivo de la especialización del conocimiento lógico y comunicativo, pues éste debía dar cuenta solo de su sistema, de todo aquello que podía explicar de forma clara y distinta.

El escritor y psicoanalista Gerard Wajcman, juntando «el imposible de decir» de la teoría literaria de Walter Benjamin con la proposición lógica de Wittgenstein, ofrece una explicación interesante al respecto. Según Wajcman, este último –siguiendo una doctrina donde lo que se muestra comienza justo allí donde termina lo que puede decirse– especificó con ello los órdenes del decir y el ver. La doctrina, por tanto, no tiene el carácter de prohibición sino de un llamado a lo real, dado que existe lo imposible de decir. En este punto, vale recordar que la tesis wittgensteiniana surgió en medio de un ambiente de guerra y cadáveres; en el infierno mismo que rodeaba al filósofo. Por consiguiente, existe lo inexpresable, lo que no se puede decir, pero se muestra<sup>30</sup>.

Jesús González Requena ya había observado en *Decir / Mostrar* (2000), que la proposición de Wittgenstein no solo ofrece una caracterización negativa, sino que, además, motiva el interés para la Teoría de la Imagen. Haciendo énfasis en la primera parte de la proposición de Wittgenstein en donde manifiesta que «hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico», González Requena deduce que lo que no puede ser dicho, puede en cambio ser mostrado, y agrega:

---

<sup>30</sup> Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial, pp. 175-190. El contexto de la reflexión del escritor francés es el acto terrorista del 11 de septiembre por parte de Al Qaeda, que destruyó las Torres Gemelas del World Trade Center de New York. Este acto que estremeció al mundo ha sido motivo de diversas reflexiones, algunas hablan de la estética de la desaparición, de lo real mostrado en todo su esplendor a través de múltiples pantallas de video y televisión, sin que se sepa qué decir; una experiencia de la repetición tan perversa como esquizoide donde el lenguaje se queda corto o simplemente la comunicación cesa. Jesús González Requena también hace una dilucidación desde el análisis textual, nombrando el acto como el espectáculo cinematográfico posclásico del trauma y déjà vu en su análisis sobre uno de los films de David Fincher: *El club de la lucha, apoteosis del psicópata*, 9, Caja España, 2008.

Es evidente que cuando esto escribe, está pensando en la función anafórica del lenguaje: esa por la que ciertos operadores de éste –los deícticos– señalan hacia el exterior del lenguaje. Pero no es menos cierto que estos, por su mera existencia, suscitan la temática de lo visual: si lo no dicho por indecible puede, en todo caso, ser mostrado, señalado, ese señalamiento convoca a una mirada: eso indecible, en cualquier caso, *se da a ver*. ¿En qué medida los textos audiovisuales pueden manifestarse como ámbitos no solo de decibilidad sino también de mostración? ¿En qué medida lo real puede comparecer en ellos manifestando la resistencia de su ámbito a toda decibilidad?<sup>31</sup>

En el siglo XX lo inexpresable surge en lo visible, el valor de culto de las cosas como espacio inaccesible –del que habla Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (1936)–, es reemplazado por el valor de la exposición, de la mostración; este nuevo régimen de visibilidad será ensayado a través del arte vanguardista y posvanguardista en sus diversos soportes y formas hasta ahora conocidas: expresionismo, realismo, naturalismo, surrealismo, arte objetual, arte conceptual, el minimal art, el arte óptico, el arte cinético, el performance, el arte povera y ecológico, el body art, el net art, y otros. Desde luego que, en ésta sociedad hipervisibilizada y volcada hacia la mirada, la cultura televisual del reality y las emisiones en directo se fortalece. La realidad es vista en tiempo real de manera desprevenida y espontánea, sin acondicionamientos escenográficos ni preparación de los personajes; pues de lo que se trata es de la *transparencia* y la pretendida *objetividad*, no importa que tan angustiosa y siniestra comparezca, con tal de que los espectadores estén bien informados y los suficientemente entretenidos.

El silencio ante el pensar metafísico que recomienda el filósofo austríaco por ser inarticulable, es retomado por Greimas y Courtes en su tratado de *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1982), yendo de la sugerencia preventiva a la grave advertencia de lo que podría ocurrir si un analista osaría decir/pensar el deseo y con ello la experiencia y su sentido:

[...] el concepto del sentido es indefinible. Intuitiva o ingenuamente, son posibles dos accesos al sentido: puede ser considerado ya sea como lo que permite las operaciones de paráfrasis o de transcodificación, ya como lo fundamenta la actividad humana en cuanto intencionalidad.

---

<sup>31</sup> González Requena, J. (2000). *La imagen y la realidad. Los registros de la imagen* (I). Cap. 3. Lo Real: dimensión experiencial, *Decir / Mostrar* (Wittgenstein), Memoria de Cátedra. Madrid: Universidad Complutense. [http://gonzalezrequena.com/?page\\_id=19626](http://gonzalezrequena.com/?page_id=19626) (Consulta: 28/01/2014).

Antes de su manifestación, bajo la forma de significación articulada, nada podría decirse del sentido, a menos que se hicieran intervenir presupuestos metafísicos de graves consecuencias<sup>32</sup>.

El peligro metafísico que advierten los semiólogos apunta hacia el psicoanálisis y la hermenéutica que se abren paso entre lo simbólico, lo inefable y lo misterioso. Como ocurrió con varias disciplinas que acusaron al psicoanálisis de fantasioso, la semiótica no se dio cuenta de que éste había dado pistas de que el inconsciente jamás había dejado de trabajar en relación y tensión con los procesos de conciencia. La semiótica no parece haber visto el relato como trayecto del deseo y del suspense en el entretejido de los sintagmas inferenciales, ni la dimensión simbólica en las cadenas de acciones propiamente narrativas, concentrada como estaba en las causales lógicas de la eficacia comunicativa de la significación<sup>33</sup>.

### 1.1.6 Lectura y escritura versus comunicación

La semiótica, una vez formulada como Teoría General de Lenguaje, conformó semióticas especializadas dirigidas a sectores específicos de la cultura: de la literatura, del cine, del audiovisual, del teatro, de la moda, de la ciudad, etc. Así, por ejemplo, dentro de la oferta bibliográfica que aborda el análisis del cine se encuentra el tratado *Cómo analizar un film* (1991), de Francesco Casetti y Federico de Chio, libro que goza de cierto prestigio académico. Estos autores no pueden comprender el análisis del texto fílmico lejos del objeto y terreno de la semiótica y los procesos de comunicación. Las expresiones que dirigen su análisis son: poner en común, intercambiar información, transferir e interactuar. Su aporte está –según lo manifiestan– en que van más allá de los roles, la modalidad y la actitud de los que forman parte. Abogan por la amplitud que «está dada por la finalidad práctica» y por los modos que pueden convertir la comunicación en un intercambio; es decir que el objeto fílmico, además de comunicar, es el terreno mismo donde esa comunicación tiene lugar.

La comunicación, es su propio desarrollo, por un lado proporciona una definición de los participantes, de la finalidad y de los modos que la sostienen; y por otro hace que tales elementos actúen como verdaderos principios reguladores. En efecto es la reabsorción de los términos y las condiciones del intercambio en el interior de lo que se intercambia: *el objeto*

<sup>32</sup> Citado por González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit. p. 504.

<sup>33</sup> Para una ampliación de este tema central en la Teoría del Texto, véase González Requena, J., *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 521 y ss.

*que se trasmite y en torno al cual se interactúa es también el terreno de la transmisión y de la interacción*<sup>34</sup>.

De esta manera, según Casetti, el texto fílmico no hace sino simular, cuando no inscribir y prescribir el universo comunicativo en el cual se encuentra encerrado, revelando el lugar de donde viene y el lugar a donde quiere ir: «objeto» y a la vez «terreno» de transmisión e interacción. La semiótica es un campo importante en el análisis textual, en tanto atiende los códigos del discurso, pero no cubre todo el sentido que en su textualidad circula. Las estructuras sintácticas y semánticas en las cuales se producen los signos se empeñan en reconstruir la inteligibilidad de los discursos, sus significados genéricos, abstractos, categoriales, por lo mismo que excluyen lo singular, lo indecible, lo intransitivo, la experiencia.

Confundir el sentido con el significado implica reducir el texto al discurso. Si en el discurso la información es la dimensión comunicativa, el texto es su dimensión estética, el espacio de experiencia del lenguaje donde el sujeto se escribe, y porque es experiencia no puede articularse como significación ni entenderse lógicamente; es decir, no puede repetirse. Sin embargo, el texto es objeto de emoción y sentimiento; es el espacio de un saber otro. El texto, más allá de configurarse como discurso, que es una de sus dimensiones, es ese ámbito donde las imágenes y su silencio se manifiestan confrontando el deseo del sujeto, devolviéndole antes que información, pasión y transformación.

No se niega la importancia del conocimiento lógico-conceptual del texto, pero no es esa la única dimensión a la que es preciso atender; la lectura y la escritura son mucho más que didáctica y redacción, comunicación y mensaje; pues el sujeto también es afecto, cuerpo, temporalidad, mundo imaginario, dimensión simbólica. Bien lo escribe Jorge Larrosa, cuando atiende la experiencia de la lectura:

Lo importante al leer no es lo que nosotros pensemos del texto, sino lo que desde el texto o contra el texto o a partir del texto podamos pensar de nosotros mismos. Si no es así no hay lectura. Si lo importante fuera lo que nosotros pensamos del texto, habría erudición, filología,

---

<sup>34</sup> Casetti, F. & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. 3ª ed. Barcelona: Paidós, p. 221. [1990].

historicismo. Tendríamos, al final, un texto esclarecido. Pero a nosotros no nos habría pasado nada. Y de lo que se trata, al leer, es de que a uno le pase algo<sup>35</sup>.

El texto como experiencia del lenguaje es trabajo: lectura que se consume y escritura que se produce. El sujeto, entonces, entra en los avatares del deseo, padeciendo, gozando. Roland Barthes, imprimiéndole otros matices, reafirma este aspecto que pone en problemas clasificatorios al analista del texto, puesto que lo pone frente a la lógica de la no comprensión, al descentramiento, al juego infinito de la repetición y de la experiencia del límite de las reglas de enunciación: racionalidad, legibilidad, etc. De suerte que el texto es energía no de reproducción, sino de productividad, en «cuyo seno el sujeto se desplaza y se deshace, como una araña que se disolvería ella misma en su tela»<sup>36</sup>. Para Barthes como para González Requena, la teoría del texto es la teoría de la lectura y la escritura; pues no hay goce de escribir sin goce de leer. No obstante, Barthes advierte que de esta teoría no se puede esperar una Ciencia (Semiología) de la lectura, porque sería contradictorio esperar una ciencia de la inagotabilidad y del desplazamiento infinito. La lectura es energía, captura la acción en el texto, por esa razón no puede ser abarcada por las categorías de la Poética. Concluye Barthes:

[...] la lectura, en suma, sería la hemorragia permanente por la que la estructura –paciente y útilmente descrita por el análisis estructural– se escurriría, se abriría, se perdería, conforme en este aspecto a todo sistema lógico, que nada puede, en definitiva, cerrar; y dejaría intacto lo que es necesario llamar el movimiento del individuo y la historia: la lectura sería precisamente el lugar en el que la estructura se trastorna<sup>37</sup>.

Barthes también define la teoría del texto como una «hifología» (hifos, es tejido, el velo y la tela de la araña). La teoría actual del texto se desvía del *texto-velo*, *texto-finito*, tras del cual se pensaba estaba oculta la verdad y el «verdadero mensaje». La teoría textual «busca percibir el tejido en su textura, en el entrelazamiento de los códigos, de las fórmulas, de los significantes»<sup>38</sup>. Aspecto éste coincidente con el planteamiento de González Requena, cuando expone que un texto es «un tejido de significantes múltiples y, a la vez, tejido de

<sup>35</sup> Larrosa, J. (1996). *La experiencia de la lectura*. 1ª reimpresión (1998). Barcelona: Laertes. p. 63.

<sup>36</sup> Citado por Vidarte, P. (2006). ¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía. Valencia: Tirant Blanch, p. 158.

<sup>37</sup> Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, p. 58. *La producción del último Barthes: S/Z* (1970), *El placer del texto* (1972), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) y *El susurro de la lengua* (1984), entre otros.

<sup>38</sup> Cita de Vidarte, P., ¿Qué es leer?, op. cit., p. 158.



sentidos múltiples»<sup>39</sup>. Así entendida la lectura, es la recuperación de todo el volumen del lenguaje, de los sentidos de sus resonancias en la superficie textual, pues no existe una explicación última que toque fondo. La escritura, lejos de ser respuesta, es el acto mismo de interrogar; por eso el escritor nunca es un enunciador del discurso, jamás sabe qué tiene que decir, ni qué estrategia es la pertinente para ese decir. Para González Requena el escritor como el lector, vive en la angustia ante la palabra que aguarda; de ahí que la posición del escritor:

Es la de aquel que no sabe lo que ha de decir –pues de lo contrario, si lo supiera antes de su acto de escritura, ¿qué sentido podría tener hablar de experiencia creativa?–, la de quien escribe porque quiere oír, leer algo –y en cuanto tal se sitúa ya, en seguida, en la posición de lector–, cierta palabra que, por utilizar una precisa expresión de Eisenstein, “solicita ser escrita” –o ser leída<sup>40</sup>.

En resumen, leer y escribir no equivalen a comunicar, pues si la estructura del texto se mueve y se transforma, el sujeto (lector/escritor) se ve obligado a retornar al punto de ignición, al lugar donde no entiende pero se apasiona; tampoco leer y escribir es solo enunciado que cristaliza en signos (qué dice), ante todo es enunciación (lo que está diciendo). Lectura vuelta escritura, relato, deseo, suspenso, experiencia; esfuerzo por apalabrar lo indecible (el espacio sagrado del texto artístico), búsqueda simbolizada que construye el sujeto para enfrentar la presencia de lo real.

### 1.1.7 Experiencia de lo real

La experiencia es la vivencia de un acontecimiento imprevisible, algo que surge espontáneamente como andadura del sujeto en el texto. Freud pensando sobre todo en el drama, afirma que el espectador es un individuo sediento de experiencia<sup>41</sup>. Una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego en el niño. El espectador sueña sentirse protagonista de la escena del mundo a la luz de sus deseos; de hecho, se abandona sin pudor a los impulsos que demandan libertad religiosa, política, social

<sup>39</sup> González Requena, J. (1985). Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico. En: *Revista de Ciencias de la Información*, 2. Madrid: Universidad Complutense, p. 37 y ss.

<sup>40</sup> González Requena, J. Texto artístico, espacio simbólico –con El espíritu de la Colmena como fondo. En: *Trama y Fondo*, 9, Madrid, 2000, pp.32-33 (Ver también: Gramáticas del agua, Primer Número, Málaga, 1995).

<sup>41</sup> Freud, S. (1978). Personajes psicopáticos en el teatro [1905-06]. *Obras completas* (VII). Buenos Aires: Amorrortu, p. 276 y ss.

o sexual y al mismo tiempo sabe que el autor y los actores (el director y los personajes del film) le evitan la experiencia de padecer sufrimientos y terrores. De esta fantasía, a la vez positiva y negativa, depende el goce; pues éste, además de placer, que implica solo disminución de la insatisfacción, es también sufrimiento<sup>42</sup>. El espectador, entonces, se sostiene en dos certezas: la primera, saber que el héroe-protagonista que lo afecta no es él, sino otro; y la segunda, que lo que tiene al frente es una ficción que no amenaza su seguridad personal. No obstante, esta experiencia que se presenta en todas las formas de creación artística (cine, poesía, artes plásticas, música, narrativa) puede dejar de ser neutral e inofensiva y tornarse desgarradora; así lo demuestran las manifestaciones extremas del arte que son esas experiencias más experimentales y temerarias donde el espectador no hace distancia escénica y comparece a una performance volcada a lo real y brutal de la condición humana.

En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud observa que el simbolismo onírico tiene relación con la vida anímica de la persona y con el sistema inconsciente que es parte integrante del aparato psíquico del sujeto cuyo deseo se manifiesta (realiza) en el sueño. Esta experiencia del sujeto en la que tiene lugar tan especial enunciación es vívida como escritura que se repite y que necesita ser leída, aun en la más extrema manifestación ilógica. Las ideas latentes del sueño se convierten a través de la elaboración onírica, en el contenido onírico manifiesto. Esa profunda huella en el nivel del inconsciente hace trabajar al sueño, sea que el sujeto lo recuerde o no en su totalidad:

A medida que avanza la elaboración onírica, unas veces se impondrá más el inconsciente, y otras se defenderá más enérgicamente el yo. En la mayoría de los casos, los sueños de angustia son aquellos cuyo contenido ha sufrido la menor deformación. Si la exigencia del inconsciente se torna excesiva, de modo que el yo durmiente no sea capaz de rechazarla con los medios a su alcance, entonces abandona el deseo de dormir y retorna a la vida vigil. He

---

<sup>42</sup> La fantasía puede presentarse de forma consciente (sueños diurnos) o de forma inconsciente (estructuras subyacentes a un contenido manifiesto y fantasías originarias de carácter arcaico transmitidas filogenéticamente: vida intruterina, escena primaria, castración, seducción). Según el psicoanálisis freudiano la fantasía es un «guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo, y en último término, de un deseo inconsciente.» (Cf. Laplanche, J. & Pontalis, J-B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. 6ª reimpresión. Buenos Aires: Paidós. 2004, 138 y ss.) [1967]. Una aclaración conceptual del uso de los términos fantasía, fantasma y escenas fantasmáticas, lo hace Jesús González Requena en Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel, publicación on line del Centro José Guerrero y que acompaña a la exposición que con el mismo nombre fue presentada en Granada, España, en Mayo de 2011, p. 340 y ss. Ver: [http://blogcentroguerrero.org/2011\\_05/escenas-fantasmaticas-la-publicacion/](http://blogcentroguerrero.org/2011_05/escenas-fantasmaticas-la-publicacion/) (Consulta: 27/12/2013).

aquí, pues una definición que abarca todos los casos de la experiencia; el sueño es siempre una *tentativa* de eliminar la perturbación del reposo mediante la realización de un deseo, es decir, es el guardia del reposo. Esta tentativa puede tener éxito más o menos completo, pero también puede fracasar, y entonces el durmiente se despierta, al parecer por ese mismo sueño<sup>43</sup>.

Como el sueño, el texto artístico aproxima al sujeto a una experiencia delirante de breve duración y, hasta cierto, punto inofensiva, pues cumple con una función útil, además de ser iniciada y terminada por quien la padece. Esta experiencia onírica y ensoñada encuentra su correlato en la experiencia de vida, en la artística, en la mítica y en la sagrada. Ahora bien, aquellos acontecimientos traumáticos que no han encontrado la descarga adecuada, aparecerán en forma de síntomas; ese fenómeno de repetición que hace retornar lo reprimido deformado por los mecanismos de condensación y desplazamiento. Para la Teoría del texto y El análisis textual, es preciso diferenciar el síntoma (psicoanalítico) del símbolo (textual). González Requena explica que el síntoma es una formación simbólica deficitaria reservada para las patologías psicológicas (neurosis, perversión, psicosis) en donde Freud centró su investigación; en su lugar enlaza con el procedimiento de análisis de los mitos y las obras de arte en donde el propio Freud encontró procesos semejantes a los del ámbito de la neurosis. Del campo clínico, entonces, a la teoría general de los textos de la cultura. La diferencia crucial entre esos dos procedimientos estriba en que los síntomas son símbolos idiolectales que tienen sentido para el sujeto que los genera, en cambio los símbolos como los mitos y las grandes obras artísticas son accesibles para la mayoría de los individuos<sup>44</sup>.

En *La experiencia interior* (1943), Georges Bataille habla de la experiencia como un viaje que hace el hombre hasta el límite de lo posible y, al hacerlo, tiene que negar las autoridades y valores existentes, para que la experiencia nueva tenga existencia positiva y se constituya ella misma como valor y autoridad<sup>45</sup>. De suerte que lo que caracteriza la autoridad de esta época no es justamente la experiencia, por eso ya nadie acepta que alguien la legitime. Los jóvenes niegan a tal punto la experiencia que no comprenden por qué una persona está o debería estar en tal o cual posición social, cultural o política. Las vanguardias y su estiramiento artístico y estético se basaron en este desacato hasta reemplazar la autoridad de

---

<sup>43</sup> Freud, S. (1955). Esquema del psicoanálisis (La interpretación de los sueños como modelo ilustrativo). [1938-1940]. *Obras completas* (XXI). Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, p. 91.

<sup>44</sup> González Requena, J., *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 541

<sup>45</sup> Bataille, G. (1973). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, p.17. [1954]

su tiempo por otra, o, por otras, iguales o peores que aquellas de las cuales pretendieron desembarazarse. Las generaciones posmodernas ensayan todas las formas para evitar el camino prolongado e incierto; buscan cuanto antes conquistar sus fines con los recursos y al precio que sea, pues sus modelos sociales han ascendido entre el vértigo y el arribismo. Con razón escribe Giorgio Agamben que ante la aplastante negativa de adquirir experiencia, se prefiere la experiencia capturada por la máquina de fotos<sup>46</sup>. Desde luego no es una metáfora, sino una práctica bastante extendida en las actuales generaciones cuya atmósfera son las redes sociales y las nuevas tecnologías de la audiovisualidad. Quienes manipulan las imágenes a través de *internet* y del *photoshop*, no lo hacen ya desde el acto fotográfico, desde la experiencia que implica capturar la huella de lo real. Acto, no acción (proyecto, discurso) que es lo contrario de la experiencia interior; así lo pensó Georges Bataille, puesto que del desencadenamiento de las pasiones se desprende el sentido último de lo sagrado. Pasión, en el sentido originario de padecimiento y solo en un segundo momento de actividad y fuerza<sup>47</sup>.

Las imágenes fabricadas electrónicamente interactúan sin espesor, son una diáspora de datos que abandona el objeto como referente real al que aluden los signos, aunque siga de algún modo como sistema convencional de referencia. La imagen ya no representa la realidad, sino que la produce en estado puro. El sujeto atrapado en la evidencia experimental, pero no tiene experiencia, puesto que el objeto y el sujeto son separados por la inteligencia a través del discurso. Al respecto, George Bataille escribe que a la experiencia no se accede de manera fácil y es preciso vivirla; considerada por la inteligencia no es más que un conjunto de distintas operaciones mentales: “Solo desde dentro, vivida hasta el trance, aparece uniendo lo que el pensamiento discursivo debe separar”<sup>48</sup>.

Por eso las pretensiones de objetividad, universalidad y certeza de la ciencia no concuerdan y riñen con el carácter subjetivo, incierto y particular de la experiencia. Esta última queda instrumentalizada y cuantificada como si fuera un experimento cuya ganancia es el conocimiento, ese experimento cuantificable que atomiza al sujeto individual en la objetividad del sujeto universal matematizado<sup>49</sup>. El saber de experiencia, su singularidad ética y estética, contrario al conocimiento científico, no está fuera del sujeto.

---

<sup>46</sup> Agamben, G.(2007). 4ª ed aumentada. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. p.10.

<sup>47</sup> Agamben, G. (2012). *Teología y lenguaje, del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta, p. 21-22 (Cf. Bataille, Georges, *Ibíd.*, p.54).

<sup>48</sup> Bataille, G. *La experiencia interior*, op. cit., p.19

<sup>49</sup> Khoan, W. *Infancia entre educación y filosofía*, op. cit., p. 240.

No es posible concebir un sujeto sin lenguaje, un lenguaje sin experiencia, y una experiencia sin infancia, dado que irremediabilmente la infancia tiene que encontrarse con el lenguaje que es afecto (fantasía-deseo) y efecto (experiencia). El ser humano es histórico porque tiene infancia y porque aprende a hablar con los demás y consigo mismo; porque adquiere con la experiencia el lenguaje que no le viene dado por naturaleza, sino por el ensayo y el error de intentar cada día ser más humano. De suerte que infancia y lenguaje escriben la experiencia, por eso se está siempre aprendiendo a usar la lengua, a hablar (se); nunca sabemos hablar, porque no somos de forma definitiva «sabidos por el lenguaje»<sup>50</sup>. No obstante, jamás acaba la experiencia en el lenguaje, porque la imaginación como el deseo son inagotables. La infancia, entonces, es sentido (como dirección, sentimiento y significación) y territorio de la experiencia; en este registro deja de ser etapa cronológica, *paraíso perdido* donde se ansía volver, escalón a ser sobrepasado, continuidad lineal, y se torna posibilidad, situación a ser establecida como intervalo y discontinuidad; como «el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí ahora: el encuentro con *lo real*»<sup>51</sup>.

Tal vez esta sea la tarea primordial de todo artista, restaurar la infancia a través del acto de escribir; no otra cosa hizo Andrei Tarkovski en *El espejo* (1974), el texto fílmico que ocupa este estudio. Recuperar la infancia en el acto de la escritura significa, en términos del deseo y la experiencia, afirmar y afrontar con el lenguaje el devenir, la diferencia, lo no previsto, el azar, lo impensado, lo impensable; es decir lo real.

### 1.1.8 Enunciación y escritura

El lugar del sujeto en el texto artístico, especialmente el fílmico, es una pregunta constante en el posicionamiento teórico del análisis textual. En seguida se intentará responder a esa pregunta acercando la problemática de la enunciación desde la perspectiva de Jesús González Requena en *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987)<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Khoan, W., op. cit., 272

<sup>51</sup> González Requena, J. (1998). Occidente: Lo transparente y lo siniestro. En: *Trama y Fondo*, 4. Madrid, p. 20.

<sup>52</sup> González Requena, J. (1987). *Enunciación, punto de vista, sujeto*. En: Talens, J. & Zunzunegui, S. (2007). (Eds.) *Contracampo, ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 97-135. Un artículo interesante que recorre las teorías de la enunciación semióticas y semiológicas hasta llegar a la teoría textual tal y como la expone Jesús González Requena es el de González, H., Tecla, *Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico*, en ZER, 14 (27). pp. 149-163. Universidad de Valladolid (Campus de Segovia), 2009, p. 151-152.

El lingüista Émile Benveniste (1973), proporciona los planteamientos primordiales para consolidar una teoría de la enunciación, esa performance individual de la lengua como habla (discurso)<sup>53</sup>. Una relación individual de apropiación que el locutor hace de la lengua, anunciando así su posición; sin embargo, «en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a ese otro»<sup>54</sup>. Si hay una fuente donde se origina la locución, no es difícil suponer que hay otro lugar donde la enunciación hace experiencia. Pero no es que haya un sujeto productor y otro receptor de dicho discurso, tal como ocurre con el modelo comunicativo, sino que el sujeto nace en el acto individual de apropiación de la lengua; el sujeto es producto del discurso; no hay un individuo anterior al lenguaje sino que éste se conforma en el acto mismo de hablar.

González Requena, en la línea de Benveniste, lejos ya del modelo comunicacional, propone que el fundamento de la subjetividad está en la performance de la lengua porque es *con y en* el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto<sup>55</sup>. Esta «subjetividad» que es una unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas y que asegura la permanencia de la conciencia,

[...] pónganse en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es «ego» quien dice «ego». Encontramos aquí el fundamento de la «subjetividad», que se determina por el estatuto lingüístico de la «persona»<sup>56</sup>.

De manera que la lengua es una institución fundadora a la que el sujeto está sometido, por consiguiente no hay lugar para un sujeto productor del discurso, sino para un sujeto que nace en el discurso, más exactamente, el sujeto es producido en el discurso. Por esta razón, Benveniste no habla de sujeto de la enunciación sino de enunciación, primero porque la

---

<sup>53</sup> Citado por González, H., Tecla. *Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico*, op. cit., p. 151 (Benveniste, E. (1974). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI, p. 83). Ferdinand de Saussure, en el Curso de Lingüística general (1906-1911), propuso la diferencia entre lenguaje, lengua y habla. El primero es una facultad natural multiforme y heteróclita, la segunda, una competencia convencional que le da unidad al lenguaje y, por eso, es social y comunicativa y, la tercera, es una habilidad o acto individual de voluntad e inteligencia; el sujeto hablante usa todas las combinaciones posibles del lenguaje y los códigos de la lengua para expresar su pensamiento personal, además de utilizar el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esa entropía de combinaciones (Cf. Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general* (Traducción, notas y prólogo de Dámaso Alonso). 14ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada. pp. 36-43. [1916].

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>55</sup> González Requena, J. *Enunciación, punto de vista, sujeto*, op. cit., pp. 97-135.

<sup>56</sup> Benveniste, E. (1966), citado por González Requena, J. En: *Enunciación, punto de vista, sujeto*, op. cit., p. 100.

enunciación es un proceso productivo (carente de sujeto), donde el lenguaje se convierte en discurso y, segundo, porque una vez concebido el discurso como un efecto de sentido profundo, estructural, es engendrado el sujeto<sup>57</sup>. Esta salvedad, que elimina a todo sujeto productor, abre otras posibilidades de entender la relación entre el escritor de carne y hueso y el escritor o autor «implícito» (enunciador):

El primero, todavía no sujeto, o tan solo sujeto en otros lugares –en otros discursos ya existentes–, es un individuo –o mejor, un cuerpo, cargado de conciencia, pero también de inconsciente, atravesado, en suma, por un deseo que desconoce– que se encuentra con el lenguaje: de ese encuentro, en muchas ocasiones dramático, en muchas gozoso, nace el discurso y en éste, como su primer efecto de sentido, un escritor escrito al que, ¿por qué no?, podemos llamar sujeto de la enunciación, siempre que tengamos buen cuidado en diferenciarlo de ese proceso sin sujeto que es la enunciación<sup>58</sup>.

La experiencia del sujeto es una experiencia del lenguaje y, aunque varias teorías ignoran o solapan esta dimensión nuclear que estructura el sujeto del inconsciente, puede ser evidenciada a través de lo que se denomina como «los efectos de polarización o de quiebra, que produce en los espacios constituidos de significación, es decir, en los discursos»<sup>59</sup>. De manera que el proceso de enunciación no se articula siempre como significación, es decir, no siempre puede transmitirse o comunicarse eficazmente, por lo que no puede entenderse y, sin embargo, es objeto de saber. ¿Acaso el sujeto sabe todo el tiempo por qué le pasa lo que le pasa, cuál es la razón de su transformación, por qué le duele tal o cual cosa y, además, por qué busca, una y otra vez eso que lo escuece? Y, a pesar de no entender lógicamente, el sujeto sabe que le es imposible desprenderse de esa experiencia, unas veces delicada o ensoñada y otras veces brutal o desgarrada.

A esta altura de la exposición, vale insistir en las dos dimensiones que se pueden identificar en la teoría general del lenguaje: de un lado, está la dimensión comunicativa, en la cual el discurso y sus códigos es portador de información (sobre un mundo enunciado) que se intercambia entre sujetos (punto de vista). De otro lado, se encuentra la dimensión textual, en la que el discurso es un espacio donde el lenguaje se materializa, emerge como escritura, acto creativo donde la subjetividad aparece y puede ser evidenciada en tanto despliega y

<sup>57</sup> González Requena, J. En: *Enunciación, punto de vista, sujeto*, op. cit., p.101

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 101

<sup>59</sup> González Requena, J. *El texto: tres registros y una dimensión*, op. cit., p. 10.

multiplica los puntos de vista. Más allá de la dimensión comunicativa, el cineasta, escritor o artista,

[...] aceptando no saber quién es ni qué desea arriesga su identidad afrontando al Lenguaje en la experiencia de la escritura. Que consiste, entre otras cosas, en una experiencia de la subjetividad –de su producción, de su emergencia, de su multiplicidad– más allá de esa rígida construcción social llamada «sujeto»<sup>60</sup>.

La experiencia –se ha dicho– se localiza no en el enunciado, sino en la enunciación, pero, ante todo, en las fisuras donde la lógica discursiva salta y se trocea; es en los intersticios donde se contradice, oscurece o repite sin cesar. La enunciación así entendida es un proceso donde la magnitud tensional o fuerza discursiva no puede procesar significación, sino experiencia escritural, apalabramiento, dimensión simbólica. Por esto, en los textos artísticos como los fílmicos, la enunciación protagoniza haciéndose ostensible y extraña.

No se trata de obviar los procesos comunicativos, pues es difícil ignorarlos en la eficacia del mensaje que buscan, sino ir más allá de la codificación (descodificación) de la carga informática, desbordar sus límites y articular la experiencia en la materialidad de la escritura (lectura), en esa decisión inquietante y extraña, fértil y gozosa, que hace que el sujeto se torne acto en el mundo. De allí que sea preciso también evitar la confusión entre discurso y texto, pues los textos artísticos (fílmicos) escapan a la lógica de los discursos; en ellos no todo es inteligible o, mejor, la inteligibilidad no es su condición y razón de ser; por tanto para su estudio requieren de otro tratamiento teórico y otro método.

## **1.2 Del análisis y su método**

### **1.2.1 Subjetivo e intransitivo**

Lo que está en juego en el análisis del texto, en este caso el fílmico, es el acceso semiótico y/o hermenéutico en la medida que ha sido definido y practicado: descomposición en niveles y unidades, clasificación y descripción de su estructura. También se conoce esta práctica de lectura como segmentación, taxonomía y combinación. Con los desafíos de la lingüística textual y del discurso, la semiótica narrativa y los estudios cinematográficos, estos

---

<sup>60</sup> González Requena, J. *Enunciación...* op. cit., p.107



planteamientos típicos del estructuralismo entraron en crisis y fueron replanteados. La idea de sistema es sustituida por la de proceso: interacción de elementos, juego entre componentes y prácticas significantes. Desde este punto de vista, el análisis se plantea como *recorrido* que parte de un objeto concreto que se fragmenta y se vuelve a componer «volviendo al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y su mecánica»<sup>61</sup>. En este recorrido lo que se busca es un objeto (por ejemplo, el film) esclarecido por la inteligibilidad de la arquitectura, de la dinámica y de los movimientos. El fin último es encontrar la funcionalidad del discurso que el texto comporta: qué comunica, cómo lo hace y cuáles son sus relaciones; qué tipo de preguntas pueden formularse. Al respecto, Jesús González Requena escribe:

Cuando sabemos en qué consiste algo, sabemos cómo orientar su abordaje. Así, cuando de un objeto funcional se trata, sabemos que podemos examinarlo a la luz de su funcionalidad; si sabemos para qué sirve, sabemos cómo analizarlo: buscamos los mecanismos de su eficacia<sup>62</sup>.

En el análisis objetivo e informativo el investigador sabe qué busca, pues la significación pertenece a la disciplina que maneja y que puede ser sociológica, histórica, lingüística, ideológica y demás. No obstante, ¿qué ocurre cuando se trata de un discurso cuya interrogación es artística? Si la experiencia que desata el texto es estética y no funcional, entonces ésta es intransitiva, carece de pragmática y de relaciones de significación contextuales que expliquen los movimientos lógicos de su estructura. De este modo, el análisis textual no puede ser objetivo, sino subjetivo; mas no por ser subjetivo deja de ser riguroso al reconocer en el texto una verdad simbólica, fruto de la correlación entre los actos y las palabras que los nombran. Esta verdad difiere de la cognitiva donde los datos de la realidad empírica son «fielmente» traducidos a los signos que los reemplazan e intercambian.

De calculable, la mirada cambia a emotiva, tornándose la información opaca o fallando el proceso de comunicación. Del experimento se pasa a la experiencia del sujeto y a la producción del deseo; de la voluntad consciente a la expresión inconsciente. En el texto artístico, el lector es convocado e interpelado insistentemente porque hay algo que resiste toda explicación consciente. Esta es la razón por la cual el analista debe desconfiar cuando cree que ha entendido un texto-artístico-fílmico de inmediato, cuando sin interrogar las

<sup>61</sup> Casetti, F. & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. 3ª reimpresión. Barcelona: Paidós, p.17.

<sup>62</sup> González Requena, J. (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura a propósito de El manantial de King Vidor. En: *El análisis cinematográfico (Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis)*. Madrid: Universidad Complutense, p. 13.

declaraciones del autor y los estudios que se han hecho sobre su obra, cree que esclarecen su comprensión del texto artístico de manera definitiva. Sin duda hay que tener en cuenta la información del autor, pero como otro texto que hace parte y enriquece la lectura. Para el análisis textual es la obra misma la que despliega una verdadera experiencia analítica, pues la intensa emoción proviene de ese texto que transporta una verdad creada por el artista. De ahí que para Jesús González Requena sea preciso que el analista desconfíe del entendimiento inmediato de la obra, porque,

[...] nada como eso se aparta tanto de la experiencia estética misma, que, si es realmente tal, nos obliga siempre a desplazarnos de los lugares comunes que amueblan nuestra seguridades cotidianas para hacernos chocar con algo que nos interesa porque nos escuece en la misma medida en que se resiste a nuestro entendimiento. No otra cosa es lo que nos hace retornar al texto artístico, en busca de esa verdad hiriente que lo habita y que por ser tal hiende las seguridades del fácil entendimiento<sup>63</sup>.

### 1.2.2 El punto de ignición

La experiencia estética desplaza el entendimiento hacia una zona de suspenso que emociona pero que no puede entenderse a simple vista y, aun cuando se sabe que está en el texto de manera reticente, no puede evitarse porque justamente en ese lugar hay goce. Este retorno a lo que quema es *el punto de ignición*, noción propuesta por Jesús González Requena para afrontar la lectura del texto en general y el fílmico en particular, como «saber de procedimiento» y no como «mera garantía de objetividad»<sup>64</sup>. En la enunciación el sujeto deja sus huellas, pero sobre todo, en su punto de reiteración y tensión más alto que es donde comienza la lectura como experiencia estética. Es preciso, entonces, apuntalar en el texto artístico el sentido como trayecto de la experiencia del sujeto que lee y, ese sentido, esa emoción, esa singularidad que tiene lugar allí y conmueve debe ser analizada comenzando por *el punto de ignición*.

A continuación, se reseñan tres autores que han planteado conceptos equivalentes al procedimiento de lectura que se viene exponiendo; sus matices y diferencias ayudan a

---

<sup>63</sup> González Requena, J. (2007). El fantasma primordial (presentación) En: Casanova V. B. *Leyendo a Hitchcock, análisis textual de North by Northwest*. Valladolid: Castilla Ediciones, p. 12.

<sup>64</sup> González Requena, J., Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura a propósito de El manantial de King Vidor, op. cit., 16, 37-38.

ampliar su comprensión. Así, Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* (1898-1900), habla de *El ombligo del sueño*, y lo utiliza como una respuesta a la pregunta de si todo sueño tiene o debería tener una interpretación. Freud advierte que sueños sucesivos reposan sobre una misma interpretación complementándose, puesto que el centro es para unos lo que la periferia para otros:

En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que por lo demás no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido<sup>65</sup>.

Walter Benjamin, por otra parte, intentando comprender el nuevo régimen visual que emerge del cine como técnica, nombra a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo, pero que son visualizadas por la técnica mediática (amplificando el detalle, los cortes, la dilación, la cámara lenta, la expansión del espacio) como *inconsciente óptico*; siempre que se tenga cuidado, advierte, de diferenciar la percepción que resulta de la naturaleza que habla a la cámara de aquella otra que le habla al ojo. Si en la primera el espacio se trama conscientemente, en el segundo el tramado es inconsciente. Gracias a la cámara lo invisible se hace visible y lo no visto se integra al imaginario. «Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional»<sup>66</sup>. No obstante esta última afirmación, o por ella misma, *el punto de ignición* que apunta a lo real que moviliza el deseo del sujeto, se aleja del *inconsciente óptico* que apunta a lo radical fotográfico tal como lo entiende Benjamin, como la objetivación de lo no percibido a simple vista por el ojo humano. Al volverse todo visible, todo perturba y adquiere singularidad, y por tanto excede la percepción compulsivamente. Pero no es ese el lugar exclusivo (la huella de lo real) donde el sujeto deseante retorna, insistentemente, porque algo convoca su goce; lo real jamás se hace visible y, por ello, escapa a los órdenes semiótico e imaginario; pues solo es controlable con la simbolización, con la palabra<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Freud, S. (1985). *La interpretación de los sueños* (Trad. de Luis López Ballesteros). Bogotá: Planeta Agostini, p. 565 Ver también: [http://www.elortiba.org/pdf/freud\\_interpretacion\\_suenos.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/freud_interpretacion_suenos.pdf) (p.310). [1900].

<sup>66</sup> Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos*. 1ª ed. Buenos Aires: Taurus, p. 15.

<sup>67</sup> Jesús González Requena se ha ocupado de este tema en Lo radical que habita la máquina fotográfica, en *Fabrikart Arte, Tecnología, Sociedad, 1*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001 Versión electrónica: [http://gonzalezrequena.com/?page\\_id=49](http://gonzalezrequena.com/?page_id=49)

En el pensamiento de Roland Barthes, *el punto de ignición* equivale al de *punctum*, que es ese elemento que «sale de la escena como una flecha y viene a punzarme (...) es lo que yo le añado a la fotografía y lo que, sin embargo, ya está en ella». El *punctum* es latencia, agujero, pinchazo, detalle, expansión, más-allá del campo, más allá de lo que se muestra <sup>68</sup>. En la práctica del análisis textual, *el punto de ignición* no es algo que esté oculto en alguna parte del texto a la espera de ser descubierto y descifrado utilizando una clave secreta, sino que es lo todavía no realizado que está allí como trazos fílmicos, delante del espectador-lector requiriendo ser leído al pie de la letra.

Esta reiteración a lo que hiende y quema es la garantía más acuciante de este tipo de análisis, pues requiere como condición previa la relectura del texto y el deletreado lento del mismo, como un escáner demorado que hace aflorar las resonancias que constituyen la verdad subjetiva que carga la obra. Es una lectura irrespetuosa –diría Roland Barthes–, puesto que interrumpe el texto al leer levantando la cabeza. En consecuencia, el texto fílmico que le atañe a este trabajo es más artístico que informativo; pues no solo trasporta significación, sino que la excede. El discurso audiovisual fílmico es también estético y comporta múltiples relaciones de sentido como andadura de una verdad que el sujeto detenta.

### 1.2.3 Sentido tutor y deletreo

El análisis textual que consolida y despliega la teoría del texto, es pensamiento y práctica a la vez; de la misma forma que la lectura no puede performar otra cosa que la escritura, y ésta no es tal sin la andadura del lector, aun cuando estratégicamente se tengan que diferenciar para inscribir el punto de vista y la posición en donde tiene lugar la experiencia del sujeto y su acto creativo. Sigmund Freud, al reconocer el poder de la palabra, funda en ella su método; observa que el analizado habla, dice, relata, pero así mismo calla, resiste, enmudece. Al poner en práctica el método de análisis textual, el analista focaliza no solo lo que el texto dice, sino que atiende a su apalabramiento y a los silencios contenidos y atravesados en él.

Para el sujeto del deseo y del inconsciente que recorrerá el Texto-*El espejo* (1974) de Andrei Tarkovski y las resonancias en su filmografía, tiene sentido la idea de que tanto los

---

<sup>68</sup> Barthes, R. (1988). *La cámara lúcida*. Paidós: Barcelona, pp. 64-105.

sueños como las obras de arte pueden ser abordados como textos semejantes y diferentes al mismo tiempo, y que la lectura se convierta en escritura, pues es la experiencia estética de un sujeto que deja hablar al texto, e intenta en su escucha caminarlo y padecerlo acudiendo a voces iluminadoras que se citan y reflexionan cuando el desarrollo mismo de la escritura así lo requiere; pues la teoría se puede concebir como una «maquinaria conceptual capaz de mostrar su utilidad en el ejercicio mismo del análisis»<sup>69</sup>. A fin de lograr los propósitos del análisis textual del film, se usan algunos conceptos y procedimientos del psicoanálisis, integrando otros procedentes de la semiótica, la antropología y la cinematografía. De allí que si las teorías y métodos que dan cuenta de la significación (comunicación) no se hacen cargo de la experiencia estética (el sentido), el análisis textual lo hace re-introduciendo la experiencia del sujeto, el trabajo de su deseo.

Trabajar con el deseo es asir la materialidad del lenguaje, afrontar con la lectura y escritura *el sentido tutor*; ese sentido fijado que limita y cristaliza la lectura y, además, evita que el lector nada quiera saber de lo que en esa andadura podría desgarrarle<sup>70</sup>. El analista, al asumir el punto de ignición al margen del sentido tutor, trabaja con el volumen total del lenguaje que implica interrogación y goce, ese placer mediado por el displacer. El hecho de que el texto sea intransitivo y reticente al significado, implica que quien lo analiza no pueda tejer todas las significaciones que circulan en su textualidad; el analista asume y se compromete con aquellas resonancias que logran darle sentido a su experiencia textual y que movilizan su inconsciente en procura de articular las dimensiones imaginaria y simbólica. La prisa, entonces, no es una buena aliada del análisis; al contrario, hay que reivindicar la paciencia, el saber detenerse en lo obvio (o en aquello que lo parece). El análisis es una lectura al pie de la letra de aquello que se manifiesta como huella textual. *El deletreo* es la evidencia de la letra –la palabra, la imagen, el plano, el sonido, el gesto, el silencio– como huella de las acciones del deseo del sujeto en su enfrentamiento con lo real.

El análisis textual se aparta del ejercicio interpretativo que –como lo expone Freud en *La interpretación de los sueños*– sin norma alguna y solo con el ingenio devela el significado oculto, y de aquel otro, el que autoriza a priori el significado coherente y último –*el sentido*

---

<sup>69</sup> González Requena, J. & Ortiz de Zárate A. (2007). *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid, Cátedra, p.8.

<sup>70</sup> El sentido tutor es un noción propuesta por González Requena como la cara de la evidencia (la ideológica) que se eclipsa descubriendo otra oculta donde la interrogación florece (la textual). Cf. González Requena, J. (1991). *S.M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra, pp. 9 y 17.

*tutor*—, que arma el mensaje claro y distinto de la intención comunicativa. De lo que se trata, entonces, es de tener el texto (artístico-fílmico) presente todo el tiempo (sus imágenes, sus signos, su dimensión simbólica), dejando hablar eso que ahí en su entramado late y punza, porque quizá como Freud ya lo había advertido y Lacan lo reconfirma, el artista lleva la delantera y desbroza el camino.

#### 1.2.4 Los tres registros y la dimensión simbólica

**1.2.4.1 Palabra y experiencia.** El 8 de julio de 1953, Jacques Lacan da una conferencia sobre «lo simbólico, lo imaginario y lo real», con la que inaugura las actividades de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis. En ese evento, Lacan plantea la necesidad de retornar a los textos de Freud, dado que según él, la teoría y la técnica se han degradado olvidando que la eficacia de dicha experiencia sucede, en su totalidad, en la palabra. Más allá de ser mediación, la palabra constituye la realidad misma. El orden del lenguaje incluye y representa la ley con la que se establece el límite entre la naturaleza y la cultura, establece el interdicto del incesto y organiza los intercambios sociales<sup>71</sup>. La relación simbólica es, entonces, una relación de tres, pues la relación dual es imaginaria y necesita de la mediación de un tercero para que adquiera distancia y reconocimiento. Así por ejemplo, *El edipo* comparece como lo que permite producir esa distancia en la relación dual con la madre por medio de la prohibición y la culpa; la prohibición, en consecuencia, es la condición para la realización simbólica del deseo.

Retornar a Freud, es volver a poner de manifiesto la dimensión de la subjetividad, introducir el sujeto de la palabra, formular que el inconsciente está estructurado como lenguaje. Lacan concluirá que si se abandona el fundamento que el psicoanálisis toma de la palabra, se abandona el poder de la experiencia, dado que la palabra es lo que “permite entre dos hombres trascender la relación agresiva fundamental al espejismo del semejante”<sup>72</sup>. Se establece la diferencia entre el yo que se ubica en el registro de lo imaginario y el sujeto que se ubica en el registro de lo simbólico. En lo imaginario, el sujeto se objetiva, protagoniza el yo, el monólogo, la palabra vacía, las intenciones de la persona y el narcisismo. En lo

---

<sup>71</sup> Sobre la base de la teoría freudiana del lenguaje, Lévi-Strauss sentó la teoría de la ley de intercambio como fundamento social y la desarrolló en *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), puesto que estas estructuras solo son posibles, debido al sistema de palabras que las expresan. Lacan habría de continuar éste legado lingüístico y antropológico.

<sup>72</sup> Citado en Vanier, A. (1999). *Lacan*. Madrid: Alianza Editorial, p.13

simbólico, en cambio, se ubica la subjetivación, la dialéctica de la palabra, el diálogo, la palabra plena, el pacto, la verdad. No obstante, el sujeto no está dado, sino que se realiza en la palabra, es un efecto del apalabramiento. El psicoanálisis es una experiencia del lenguaje donde el inconsciente en tanto que relato, es un tejido de incoherencias y asociaciones. De allí que los sueños, como el arte, expresen con mayor eficacia la actividad inconsciente que, como dijo Freud, habla más de un dialecto<sup>73</sup>.

**1.2.4.2 La polidimensionalidad del texto.** Jesús González Requena, partiendo de la revisión a la teoría lacaniana de los tres registros (imaginario, real y simbólico), logra consolidar la teoría del texto y, a su vez, toma distancia del psicoanálisis lacaniano en varios aspectos que expone en su artículo *El texto: tres registros y una dimensión simbólica* (1996), central en esta exposición<sup>74</sup>.

En primer lugar, la Teoría del Texto pretende dar cuenta de la experiencia del Lenguaje, pero no únicamente del que se agota en lo semiótico, sino de su volumen total; lo semiótico, como otros códigos y discursos, constituye un nivel organizacional del texto. Una metodología general del análisis textual se pone en práctica comprendiendo que todo texto está dotado de niveles que involucran imágenes, signos y símbolos, y pueden estructurarse en el orden del discurso y el saber semiótico (el texto como instrumento comunicativo), o en «el orden del don que constituye al sujeto y que solo existe más allá del ámbito de la objetividad»<sup>75</sup>. Diferentes tipos de textos (oníricos, artísticos, sagrados, funcionales, científicos), pueden estudiarse como objetos polidimensionales que estructuran lo imaginario, lo signico y lo real —esta es una diferencia sustancial con el esquema de Lacan— integrado en la dimensión simbólica<sup>76</sup>.

Es necesario enfatizar en que los niveles textuales de los que da cuenta el análisis, sobre todo en el texto artístico, se presentan integrados (tramados, tejidos) y no mantienen jerarquía distinta a la experiencia de lo imaginario que comparece en el primer estadio de la

<sup>73</sup> Freud, S. (1979). *El interés por el psicoanálisis* (XIII). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 165-192. [1913].

<sup>74</sup> González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión simbólica. En revista *Trama y Fondo*, 1, pp. 3-32. Versión electrónica: <http://www.tramayfondo.com/revista.php> (Consulta: 09/05/2013).

<sup>75</sup> González Requena, J. (2002). *Los tres reyes magos, la eficacia simbólica*. Madrid: Akal, p.119.

<sup>76</sup> González Requena, J. *El texto: tres registros y una dimensión simbólica*, op. cit.

lectura. Así, cuando el analista apalabra el texto e introduce la dimensión simbólica, éste cortocircuita el hechizo deseante de las imágenes.

**1.2.4.3 Las imágenes.** En el texto una constelación de imágenes se hace ostensible y convoca a la teoría de lo imaginario; este registro aunque se reconoce no está articulado y no deviene significación, sino que funda la deseabilidad de la imagen bajo el juego de analogías antropomórficas. Hay aquí una adopción del «estadio del espejo» (Lacan) y de la pura imagen (Gestalt) que no tiene equivalente empírico y es objeto de deseo.

Los textos artísticos están en el ámbito de investigación de los imaginarios; pues esta realidad psíquica tiene, para el sujeto, el mismo espesor, creencia y veracidad que la realidad exterior. El imaginario es otra escena que aparece en los sueños, en las fantasías, en el juego, los espectáculos, la alucinación, el delirio y las creaciones artísticas. *El estadio del espejo* que Jacques Lacan formula, establece que perceptualmente el sujeto se constituye en este registro como narcisista, como sujeto fascinado por las imágenes, por ciertas imágenes que lo inquietan y lo escuecen. Psicólogos y lingüistas como Wolfgang Köhler, Charlotte Bühler y Henri Wallón se habían acercado ya a esta experiencia. En un primer momento, Lacan observa que esta relación del ser humano con el espejo se produce a partir de los seis meses, pero luego, superada la perspectiva diacrónica, este estadio es estructural permanece durante toda la vida. González Requena escribe que la teoría del espejo resulta de extrema utilidad para comprender el proceso de identidad que constituye la conciencia, en tanto que el yo-conciencia se identifica en la imago del otro:

Y debe observarse que en este modelo desempeña un papel de la mayor importancia un dato aportado por René Spitz: el descubrimiento del hecho de que el bebé, desde muy pronto, fija su mirada en el rostro de la madre mientras mama. Su imagen, suscitadora de todas las sinestesias y bálsamo para todas las excitaciones, queda constituida para siempre en el paradigma mismo del placer<sup>77</sup>.

Lo que el sujeto desea es retornar, una y otra vez, a esta *Imago primordial* fundamento de todo reconocimiento; no obstante, hay que hacer una salvedad, pues este no es un proceso de identificación con la madre real. Por consiguiente, según González Requena, no se debería hablar de identificación *con* la madre, sino de identificación *en* la *imago* que

---

<sup>77</sup> González Requena, J. (2010). Lo Real. En: *Trama y Fondo*, 29, pp. 7-28.



ella suscita; así el yo sin ser todavía capaz de diferenciarse, se ve así mismo en la imago primordial. Únicamente cuando el niño ha aprendido el juego de la presencia en ausencia de la imago primordial, aparece el lenguaje con la voz y el habla de la madre.

Dado que el estadio del espejo es estructural y permanece en el sujeto como imaginario, puede ser identificado en el momento en que la conciencia emerge como una experiencia placentera, segura y reconfortante; aunque siempre estará amenazada por la excitación y la angustia en donde la imagen desaparece como trama y cobra fuerza el fondo como caos. Un buen ejemplo al respecto por lo radical de sus géneros, formatos y puestas en escena, es la cultura audiovisual mediática; en ella se puede localizar la *pregnancia* de la *Imago*. La publicidad, por ejemplo, seduce, atrapa, place con sus cuerpos y productos tan asépticos como fascinantes que parecen estar al alcance de los espectadores-consumidores; lo real se eclipsa por unos instantes desviando la experiencia desgarrada del sujeto que, más temprano que tarde, retorna como deterioro y angustia despoblando el inconsciente y acelerando la posibilidad de que el sujeto deje finalmente de sujetarse y caiga en el delirio sin poder afrontar lo real de la violencia, del sexo y de la muerte que desafía la vida y la cultura. Lo ilusorio de este bienestar deshace, sin que el sujeto se dé cuenta, las defensas psíquicas que lo articulan.

El analista, entonces, requiere de leer otros registros del lenguaje para superar la fascinación de la imágenes y darle sentido al texto.

**1.2.4.4 Los signos.** Otro nivel del texto, por fuera de las imágenes, es que es un tejido de signos; éste emerge como discurso articulado que funda la inteligibilidad por una red de diferencias o significantes, por esta razón el plano semiótico hace presencia en este nivel. En Ferdinand de Saussure, el significante se entiende bajo tres presupuestos psicolingüísticos: como algo inmaterial, puesto que las diferencias tienen fundamento no en lo fónico, sino en el plano conceptual de la imagen acústica; como algo diferencial, puesto que las divergencias operan entre unos significantes y otros, y, como algo arbitrario, porque en el plano analógico –así se compartan los mismos códigos–, la vinculación entre el significante con su significado, no es otra que convencional<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general* (Traducción, notas y prólogo de Dámaso Alonso). 14ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, pp. 36-43. [1916].

Martín Arias en *El cine como experiencia estética* (1997), dice que gracias al paso que dio la *semiótica del código* en dirección a la *semiótica del habla*, el análisis del lenguaje fílmico, por ejemplo, se desplazó a la práctica concreta de los hechos del lenguaje tomando el film como un texto complejo en cuya lectura se movilizan múltiples códigos. Arias valora la propuesta de Emilio Garroni en *Proyecto de semiótica* (1978), porque la condición necesaria para que un mensaje sea considerado como objeto estético, es que sea semióticamente heterogéneo y movilice en el receptor la totalidad del volumen del Lenguaje. No obstante, la solución estética de Garroni sigue anclada al mensaje como eje comunicativo y territorio de los signos<sup>79</sup>.

La conclusión es que todo film está hecho de diversas clases de signos, resultado de la forma que asume la relación entre significante, significado y referente. Para Casetti y di Chio, surge de esta relación una tipología que atraviesa las distintas áreas expresivas, superando la tradicional clasificación entre la dimensión visual y la sonora. Enfocan, en primer lugar, los distintos significantes o materiales sensibles (expresivos) con lo que se entretajan los signos (visuales y sonoros). En la línea de la semiótica de Peirce sitúan el segundo enfoque sobre la base de tres tipos fundamentales de signos que hacen presencia en el film: los índices (existencia), los iconos (cualidad) y los símbolos (la norma)<sup>80</sup>. Desde luego que los símbolos, en esta propuesta, no son otra cosa que una clase de signos convencionales con una correspondencia codificada que nada dice de la existencia, ni de la cualidad del objeto, sino que simplemente designa sobre la base de una norma. Como un último enfoque analítico, Casetti y di Chio relacionan los códigos que como dispositivos de correspondencias y equivalencias operan en el film. Hablan entonces de códigos cinematográficos y códigos fílmicos; códigos tecnológicos de base (soporte, deslizamiento, pantalla) y códigos de la serie visual (icónicos, plásticos, iconográficos, estilísticos, fotográficos, perspectiva, encuadre, iluminación, color, movilidad, escalas y planos...); códigos sonoros como los ruidos y la música, y los sonidos *in*, *off* y *over*; códigos sintácticos (el plano-secuencia, el *découpage*, el montaje...), entre otros. De hecho, la lista es larga; aquí no se intenta otra cosa que sugerir el territorio heterogéneo de los signos fílmicos como ejemplo de la semiótica más reciente. En el análisis textual esta estrategia comparece nada más como un nivel de lectura.

<sup>79</sup> Arias, M. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España, pp. 155-156.

<sup>80</sup> Casetti, F. & Di Chio, F. *Cómo analizar un film*, op. cit., pp.65-111

También las figuras discursivas del enunciador y el enunciatario se conforman en la sintáctica de la enunciación como ámbito de la comunicabilidad, obligando al analista textual a buscar más allá de esta relación interactiva, otro ámbito, el de la experiencia simbólica. Lo simbólico aquí no tiene que ver con la figura retórica, ni con el procedimiento hermenéutico que excava un sentido último, ni es una clase de signo como en Peirce. La dimensión simbólica aunque se materializa en los signos, es la palabra que funda el sujeto. González Requena toma así distancia de lo simbólico a la manera como lo concibe Lacan, pues en éste es un registro (un significante, un signo) y en aquel es una dimensión que toma el Lenguaje en su totalidad.

Identificar en el Lenguaje el registro sígnico y la dimensión simbólica, permite aclarar el acceso del individuo al orden simbólico. Por ejemplo, Lacan sostiene que cuando el registro simbólico (que en realidad es sígnico) falla, se presenta la psicosis. Sin embargo, para Jesús González Requena el psicótico (el paranoico sería un buen ejemplo) maneja perfectamente el lenguaje semiótico y lógico-comunicativo, aunque no el orden simbólico, al que no puede acceder porque el hilo que lo ata a la subjetividad se rompe. La dimensión simbólica es la fundación del sujeto por la palabra, el relato como matriz simbólica; ámbito, por otra parte, del Nombre del Padre y su huella.

**1.2.4.5 Lo real, la realidad y los signos.** Puesto que lo real no tiene forma, ni comparece como significante dado que es materialidad, singularidad y azar, el registro inteligible de lo semiótico no puede asirlo y escribirlo, porque lo real no es algo lógico y no se parece a la realidad.

Cabe por tanto establecer la diferencia primordial entre la realidad y lo real: la realidad es esa convención social donde todo se estructura según unas normas y unos modelos bajo los cuales los signos protectores tapan y disimulan precisamente lo que es brutal y primario, esos trozos de materia, de luz, de cuerpos; esas texturas y objetos, incluso el tiempo real de la toma que, no como signo sino como huella, impone su presencia y su resistencia en los textos. La realidad, entonces, está codificada y convenida socialmente. Lo real, por su parte, se resiste a esa codificación, a lo sumo puede ser registrado, pero nada más que como mero «cómputo de imágenes», tal como sucede con la llana constatación de eventos o con el terrorismo de imágenes, es el caso de la agresión a las Torres Gemelas, los ajusticiamientos y actos violentos transmitidos por la internet y los noticieros televisivos.

Entre los efectos de este consumo audiovisual desimbolizado está el hecho de que los espectadores se tornan insensibles frente al sufrimiento de los otros, diríase que ya no hay imágenes para ser miradas puesto que nacen consumidas, acabadas, invisibles. La paradoja, en consecuencia, está planteada al espectador: la hipervisualidad y la sobreexposición de las imágenes son al mismo tiempo una imposibilidad de ver (in-visibilidad). La ceguera hace ver lo aberrante como normalizado y la mirada resbala sin que encuentre anclaje y sentido para su visualización; no es otra cosa que pulsión escópica, residuos carentes de tensión significativa, saturación de luz y proyección mediática que desplaza al sujeto, despojado de su dimensión simbólica, hacia lo real con toda su crudeza.

**1.2.4.6 Lo real y la dimensión simbólica.** ¿Qué es entonces lo real? Una definición precisa es imposible, entre otras razones porque lo real se escabulle y se resiste a ser nombrado, a ser algo inteligible. Es una instancia muy difícil de traducir, justamente porque está adherida al cuerpo en lo básico del sexo, la violencia y la muerte. Lo real, precisa González Requena, «perfora, desgarrar las redes de los significantes que amueblan nuestra realidad, en tanto imaginarizada»<sup>81</sup>.

Si no se puede definir lo real, en cambio, si se puede aislar en tanto se comporta como materia que hace resistencia a la forma y al significante (otra diferencia de González Requena con respecto a Lacan). La huella de lo real impregna el lenguaje en su dimensión simbólica y se puede nombrar, no de manera fácil, pues en medio de esa experiencia las palabras sobran. Las palabras y las imágenes bien pueden quedarse en la constatación brutal y primaria, o bien pueden acceder al ámbito simbólico. Para González Requena lo real se puede localizar, ceñir y desafiar a través de la palabra y ésta debe afrontarlo, porque en caso contrario es la psicosis, dado que el signo no puede aprehender lo real. Así, por ejemplo, es la palabra lo que le da sentido y valor a la tarea del padre simbólico; en la dualidad madre-hijo éste interviene y dona la Ley, pero solo si la madre lo introduce con su mirada<sup>82</sup>. Por consiguiente, es el deseo el que sostiene la verdad de esa palabra sentida y justa que comparece como el tercero, como el interdicto que constituye el límite entre naturaleza y cultura.

---

<sup>81</sup> González Requena, J. *El análisis cinematográfico*, op. cit., p. 38. Para Lacan, lo real es un soporte y al mismo tiempo un vacío: es lo imposible de simbolizar por el psicótico, lo imposible de conocer en el traumatismo, lo imposible de satisfacer para la pulsión y –hay que agregar una cuarta entrada que propuso en los seminarios de 1975-1976– un cero absoluto que deriva hacia la muerte. Cf. Fernández A., M. (2001). *Del inconsciente freudiano al significante lacaniano*. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 285-293.

<sup>82</sup> González Requena, J. *Lo Real*, op. cit., p. 25

La pérdida del objeto de deseo abre un agujero en lo real y el sujeto intenta recuperarlo a través de *la palabra*, de la presencia en ausencia y, como no es consciente de este juego con lo real, no sabe que sabe de ese agujero donde está el objeto perdido o *la cosa*, en términos de Lacan. En consecuencia, el sujeto retorna una y otra vez al vacío desimbolizado, traumático y pulsional que como punto de ignición está en alguna parte entre el lenguaje y lo real. La dimensión simbólica que es lenguaje del inconsciente, hace surco como relato biográfico, temporal, histórico; y es con esa experiencia que el sujeto puede enfrentar lo real y darle sentido.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL CINE DE TARKOVSKI

Un ruso, como yo, no puede abandonar su propia piel, no puede prescindir de aquellas cosas que ama, de todo lo que se ha hecho en el campo del cine, del arte..., en definitiva, de todo aquello que significa para uno su tierra y el país donde ha nacido.

*Andrei Tarkovski*

### 2.1 Cinematografía

#### 2.1.1 Los inicios

En este capítulo se recorre la cinematografía de Andrei Arsényevich Tarkovski con el propósito de comprender el lugar que ocupa *El espejo* en su producción artística, y de exponer el pensamiento estético que el cineasta propuso desde sus primeros trabajos para la Escuela Estatal de Cine-VGIK de Moscú, Unión Soviética: *Los asesinos* [*Ubitytsy*, 1958] y *El violín y la apisonadora* [*Katok i skripka*, 1960]; hasta consolidarse en su último film rodado durante el exilio en Suecia titulado *Sacrificio* [*Offret*, 1986]. Se incorporan textos escritos por el cineasta como los diarios recogidos en *Martirologio* (1970-1986)<sup>83</sup>, los ensayos sobre el arte, la estética y la poética del cine antologados en *Esculpir en el tiempo* (1988)<sup>84</sup>, textos y entrevistas que aparecen en el libro *Vida y obra de Andrei Tarkovski*, de Rafael Llano<sup>85</sup> y, además, se tienen en cuenta intertextos cinematográficos de vanguardia y otras tendencias del cine contemporáneo.

Pasado el siglo XX, el cine de Tarkovski dejó de ser una experiencia recomendada solo para un público selecto. Los cineforos de culto y los saberes de los cinéfilos se abrieron finalmente a los espectadores de las más recientes generaciones y, aunque no se ha flanqueado su restricción del todo, la atención por la obra y vida de Andrei Tarkovski aumenta día tras día: estudios monográficos, tesis doctorales, ensayos sobre la manera como

---

<sup>83</sup> Traducción del ruso de Iván García Sala. Salamanca: Editorial Sígueme, 2011.

<sup>84</sup> Traducción del alemán por Enrique Banús Iusta, séptima edición. Madrid: RIALP, 2005.

<sup>85</sup> Prólogo de Víctor Erice, 2 tomos, 1ª ed. Filmoteca de Valencia, 2002.

hizo cine, documentales sobre su vida y obra, artículos que perfilan su estilo, su vida, su nostalgia en el exilio, congresos internacionales y seminarios sobre su obra. Entre las páginas Web de relevancia que ofrecen información especializada en varios idiomas se pueden citar *www.nostalghia.com* y *andreitarkovski.org*<sup>86</sup>.

La obra de Tarkovski comenzó con el corto de 19 minutos *Los asesinos* (1956), basado en el cuento homónimo de Ernest Hemingway (1927); lo codirigió con sus compañeros de estudio Aleksandr Gordon y Marika Beiku. El relato lo escogió Andrei y fue quien dominó el rodaje y el montaje; de las tres escenas, dos son dirigidas por él. La supervisión estuvo a cargo del cineasta Mijail Romm, en ese entonces maestro de la escuela de cine más antigua del mundo, VGIK. La decisión de rodar para un primer trabajo fílmico un relato negro despojado de retórica, tan abúlico como sórdido, de un autor norteamericano, no deja de sorprender, aunque la elección también haya sido fruto de la apertura de la cultura soviética denominada como «el deshielo de Jrushchov».

Andrei Tarkovski entró a la academia de cine en 1954, un año después de la muerte de Stalin; este periodo fue decisivo para la historia soviética cuyas instituciones habían caído en el anquilosamiento. Al menos por un tiempo y bajo ciertos presupuestos, se dio un renacer en todos los ámbitos de la cultura, pues la primer vanguardia o vanguardia histórica había tenido lugar en los años veinte impulsada por el jolgorio y novedad de la revolución.

Mijail Romm, «considerado el último de los mohicanos de los tiempos heroicos de la cinematografía revolucionaria»<sup>87</sup>, alentó la originalidad y la autocrítica entre sus estudiantes; para él no era suficiente con saber las técnicas y los procedimientos cinematográficos, sino que era necesario saber pensar. El viejo realizador enseñaba a sacarle partido a los fracasos, y si bien él había sido un escultor sin éxito, de la escultura procedían sus metáforas e

---

<sup>86</sup> Ver: <http://www.andreitarkovski.org/index.html>. Página creada y dirigida por Antonio Llanos y Gonzalo Blasco a partir del Festival de cine «Tarkovsky-2012», llevado a cabo en Bucarest en el 80 aniversario del nacimiento del cineasta. En la editorial de la página web se lee que es un foro permanente con noticias y publicaciones dedicadas a Andrei Tarkovski y que «se ofrece como lugar de encuentro, diálogo e intercambio de información abierto a todos aquellos que admiramos la obra del cineasta ruso». Los miembros del consejo asesor son personas que tuvieron relación profesional con el cineasta, tal como Margarita Terékova y Erland Josephson, así como escritores, artistas, críticos de cine y profesores universitarios, la mayoría de ellos autores de monografías, ensayos o artículos de crítica o de memorias relacionadas con el cineasta. La otra webmaster de importancia es responsabilidad de Trond S. Trondsen y Jan Bielawski del programa de Estudios de Cine en el Departamento de Comunicación y Cultura de la University of Calgary (Canadá); sitio lanzado el 1 de agosto de 2001: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>

<sup>87</sup> Llano, R. (2006). *Vida y obra Andrei Tarkovski* (I). Valencia: Ediciones de la filmoteca, p. 64.

ilustraciones para los temas de sus clases, siempre apasionados por el oficio. Escribe M. Romm que así como en la escultura un armazón de hierro sostiene los grandes volúmenes de arcilla, en el cine.

Cuando más robusto y tosco sea el armazón, más libertad tiene uno para retocar con mayor delicadeza cada uno de los episodios. El espectador no ve el armazón: le parece que esa figura modelada con tanta sutileza e inspiración ha salido por sí misma de las manos del escultor; pero, en realidad, esta creación artística, llena de inspiración, ha sido precedida por el trabajo tosco del herrero y del soldador<sup>88</sup>.

De suerte que los actores, los detalles, los diálogos, la puesta en escena, el montaje y la música, son los elementos que componen esa arcilla que modela el armazón del film. Romm señala que “aunque el cine es capaz de mostrarlo todo, hay sin embargo una limitación: al acercarse la cámara a la escena esta se aclara opacándose el acto de representación, reduciendo la maniobra del actor. En cuanto al primer plano el cine es el verdadero arte del «detalle expresivo», por eso cuando se describen con precisión estos detalles en el guión hasta el punto de que al leerse produzca goce estético, similar al que ocurre en la pantalla, el autor del guión será el autor del film. Otra importante lección del director de *Lenin en octubre* (*Lenin v oktyabre*, 1937) y *El fascismo ordinario* (*Obyknovennyy fashizm*, 1965), es la de tener en cuenta que la palabra en el cine pesa más que en el papel o en el escenario teatral, por lo que recomendaba controlar la continuidad en los diálogos y evitar la verbosidad. Esto, por supuesto, tiene una consecuencia proporcional: a mayor laconismo mayor intensidad plástica y riqueza visual. De otra parte, el ejemplo literario en el curso de Romm fue siempre León Tolstoi, a quién se le consideraba un verdadero maestro en el arte de contextualizar escenográficamente los diálogos<sup>89</sup>. Interesantes datos para comprender un aspecto de la escritura tarkovskiana, pues si por un lado sostenía la cámara a distancia y en movimiento continuo manteniendo la re-presentación en detrimento de la actuación de los actores, por otro, sus films –*El espejo* es el ejemplo más totalizador– están plagados de detalles precisos de la realidad, de gestos y de fragmentos de objetos que se asocian libremente con sonidos y melodías configurando, en muchos casos, ambientes oníricos. Al respecto resulta ilustrativo lo que cuenta el actor Erland Josephson

<sup>88</sup> Llano, R. (1957). Andrei Tarkovski (I), op. cit., p.71. La referencia es a: Romm, M., Literatura y cine, en AA.VV., El oficio cinematográfico. Buenos Aires: Ed. Futuro, [París 1956], pp.120 ss.

<sup>89</sup> Llano, R.. A. Tarkovski (T.I), op. cit., pp. 72-73. Antes de ingresar a la Escuela de cine y por influencia de su madre, Andrei Tarkovski profesa admiración por León Tolstoi; de igual manera su maestro M. Romm ponía los ejemplos extraídos de las novelas Guerra y paz y Ana Karenina.



(*Nostalgia*, 1983 y *Sacrificio*, 1986); cuando dice que estudiando el proceder de los actores en *Stalker* se había dado cuenta de que el director intentaba evitar la expresividad excesiva o innecesaria de sus actores en las tomas largas, por ejemplo, donde el objetivo no está tan cerca de los actores. El interés no era el actor en particular sino tenerlo en cuenta en el paisaje, así todo hacía parte de la imagen tornándose tan real como se pudiera. Al respecto, el actor dice:

Una de las primeras escenas que interpreté –quizá la primera– en *Nostalgia* fue la del personaje italiano encima de una bicicleta estática, de esas que se utilizan para fortalecer las piernas. El personaje está frente a su casa y allí llegan, guardando un poco las distancias, los actores principales. Pues bien, cuando la cámara está situada lejos del actor, éste tiende a levantar la voz, a hacer gestos más exagerados, etc.: hace, en definitiva, un mayor esfuerzo para llegar al público, para salvar la distancia que le separa de él. En esta ocasión que comentamos, yo hice muchos gestos, tratando de resultar tan claro como fuera posible. Pero Tarkovski me interrumpió: "No, Erland, no actúes tanto", y a continuación cogió un megáfono, para decirme: "Esto es un primer plano, Erland, esto es un primer plano". Me quería dar a entender que para interpretar esta escena tendría que utilizar otra técnica, la de las tomas cercanas, precisamente allí, cuando la cámara estaba tan lejos<sup>90</sup>.

Mijail Romm consideraba que en un medio visual tan expresivo como el cine, los diálogos deberían ser lacónicos, concisos y austeros; y esto se evidencia en el cine del discípulo. Tal vez el cuento de Hemingway cautivó al joven director por este detalle y por el escepticismo de uno de los personajes, *el Sueco*, que decide dejarse matar por los dos asesinos a sueldo aceptando su destino. El film transcurre en el bar, lugar donde entran y salen personajes; en este escenario, exceptuando el hecho de que Al y Max amordazan al cocinero, ninguna otra acción violenta ocurre. Así es el cuento de Hemingway; no obstante, por lo que al film se refiere, la historia no termina en el hotel como ocurre en el cuento, sino en el bar y una vez que el chico (que fue a advertirle al Sueco que dos hombres quieren matarlo) ha regresado y le dice a George, el cantinero (mientras cuenta dinero) que el Sueco fuera de fumar, no hará nada para impedir que lo maten. El chico y el cantinero especulan sobre las razones por las que el Sueco está en problemas; sin embargo, el chico es el único angustiado y quiere irse del pueblo, pues no soporta que nadie haga nada. El cantinero, por su

---

<sup>90</sup> Josephson, E. (2002). Conferencia en los Cursos de Verano de la universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 3 de julio de 2002. Ver: <http://www.andreitarkovski.org/articulos.html> (Consulta del 29/06/2013).

parte, le dice enfáticamente que es mejor que no piense en eso; luego, cierra la puerta que comunica el bar con la cocina. Fin.

Llama la atención este trabajo de clase para la Escuela de Cine. La película fue filmada en blanco y negro, en interiores (una habitación), con un reducido número de actores y una particular y lenta tensión dramática, donde todo está por pasar, pero nada pasa. ¿No es este un rasgo característico de la filmografía tarkovskiana? La economía de recursos, que luego se hará notoria en la obra de Tarkovski, tiene lugar en este primer experimento: pocas luces, escenografía medida, *fade* de negro, la cámara se va en travelling, tomas largas con detalles de objetos que generan extrañeza y elementos sonoros que aumentan el suspenso, como el cliente interpretado por el propio Andrei que silva mientras espera en el bar. Así mismo, el tempo meditado o poético que suspende la acción se matiza con los personajes en sombras casi fantasmales. Hay en los personajes y en sus diálogos una combinación de inteligencia e intuición, de perversidad e inocencia, de emoción y reflexión; huellas que sobrevivirán en sus posteriores films. Anotan varios críticos, entre ellos Carlos Tejeda, que «si los primeros cortos de Tarkovski (*Los asesinos*, 1958 y *Hoy no habrá salida*, 1959) muestran el virtuosismo del director, no dejan de ser ejercicios de escuela en los que no hay rastros de su estilo, aduciendo, entre otras razones, que la dirección fue compartida con otros compañeros de curso»<sup>91</sup>. Cineastas y escritores como Sean Martin opinan lo contrario; en este ejercicio cinematográfico hay huellas de lo que sería el estilo maduro de Tarkovsky: la desolación y la tensión prefiguran de manera embrionaria la forma fílmica tarkovskiana que tiene lugar con frecuencia en momentos de crisis o apocalipsis<sup>92</sup>. Es cierto que fueron ensayos, más analizados a la luz de las lecciones de M. Romm y del análisis de la obra posterior del cineasta, se ve la importancia de su elección y la pasión con la cual se hicieron: diálogos medidos, cadencia de los movimientos, detalles meditados, riqueza plástica y visual. En *Hoy no habrá salida*, por ejemplo, el guión es adaptado a partir de una anécdota, la de un hombre que de la noche a la mañana se vuelve héroe, y la realidad cotidiana se ve transformada en drama al estilo neorrealista.

---

<sup>91</sup> Tejeda, C. (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, pp. 245-246. *Los asesinos*, dirigido por A. Gordon, M. Beiku y A. Tarkovski se puede ver en: <http://vimeo.com/13907691>

<sup>92</sup> Martin, S. (2011). *Andrei Tarkovsky*. USA: Kamera Books, S. E. Hannah Patterson, p. 49 «There are a few traces of what would become Tarkovsky's mature style. (...) The general mood of bleakness and tensión as the characters wait for Anderson to arrive at the café foreshadows in embryonic form Tarkovsky's mature work, which frequently takes place in a time of crisis or apocalypse».



*Los asesinos, 1960*

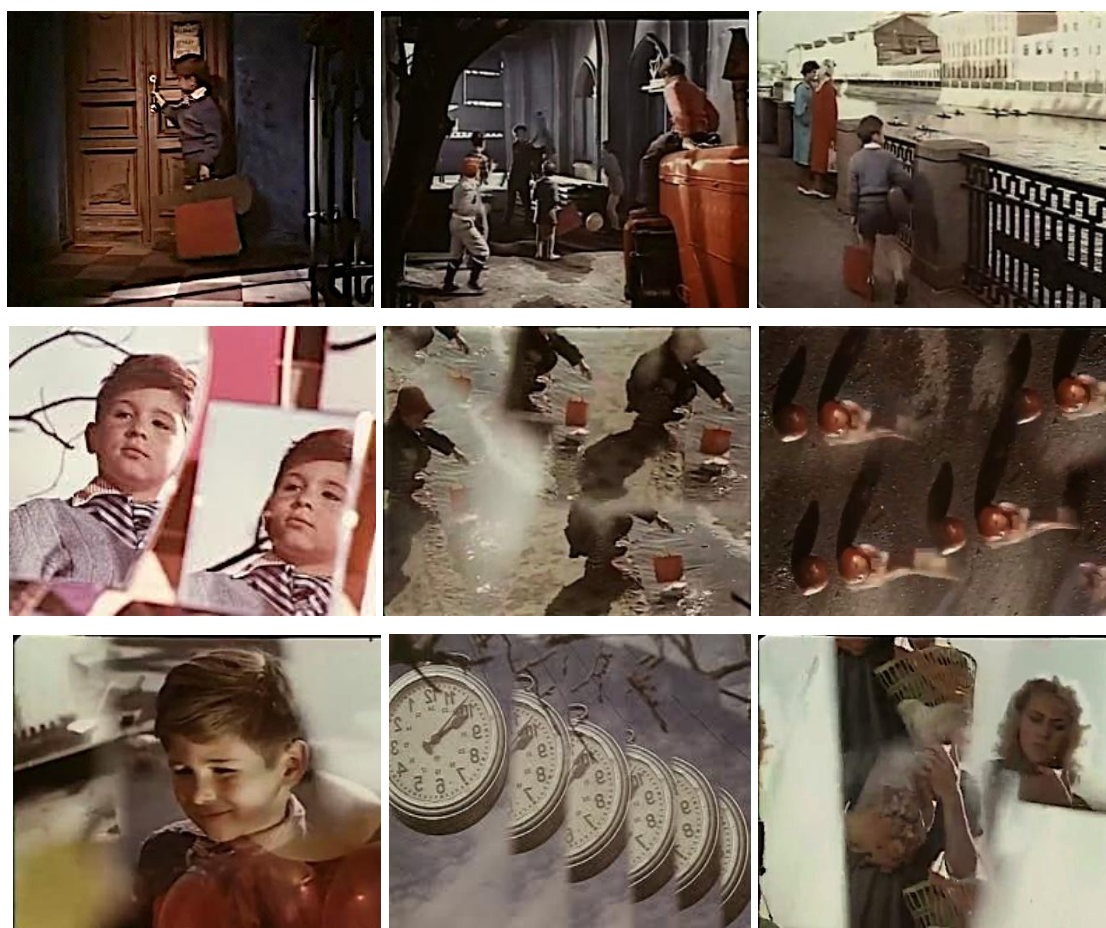
A los cortometrajes *Los asesinos* y *Hoy no habrá salida*, le siguió un medimetraje de 46 minutos: *El violín y la apisonadora* (1960) que estuvo bajo la dirección absoluta de Tarkovski. Esta obra fue su tesis de grado en Escuela de Cine-VGIK de Moscú y con ella obtuvo en 1961 el primer premio en el Festival de Cine de Escuelas de Nueva York. ¡Qué coincidencia! Norteamérica de nuevo en el imaginario tarkovskiano. Incluso, mucho tiempo después ya en el exilio, Andrei visita Nueva York con motivo del estreno de su antepenúltima película, *Nostalgia* (1983). En esa ocasión, ante la pregunta del público sobre qué le había impresionado de la cultura americana, Andrei Tarkovski contesta que aunque reconoce sus logros, ellos le son ajenos porque prefiere la profundidad del bosque y los montes antes que el puente de Brooklyn:

[...] me choca el que los americanos no tengan un pasado, que no puedan darse la vuelta para mirar hacia atrás (...) Esto no quiere decir que yo tenga una relación negativa con esta sociedad, sino que, como europeo, como un hombre que procede del Este, todo esto más bien me horroriza. El pasado es de algún modo más importante para mí que el futuro. Esto es un rasgo de mi pueblo, del que trato precisamente en mi última película<sup>93</sup>.

Se cita este comentario porque, aunque lejano en el tiempo con respecto a sus cortometrajes, matiza el hecho de que luego de haber rodado *Los asesinos*, una historia tan urbana como siniestra, Tarkovski entra en el camino que quería recorrer: el de su cultura, tradición e historia rusa. Nada más soviético en ese momento y apegado a las lecciones de Mijaíl Romm (democracia artística, temas universales cercanos y susceptibles de conmover), que la relación compleja de *El violín y la apisonadora*: arte/pueblo, pan/violín, niño/obrero, hijo/padre. La crítica ha señalado que en esta tesis existe un apego al realismo socialista, a la

<sup>93</sup> Llano, R. (2002). *Vida y obra de A. Tarkovski* (II). Valencia: Ediciones de la filmoteca, p. 607.

pretensión soviética de juntar armónicamente al artista con el obrero. Esta afirmación parece contradecir el hecho de que en su primer largometraje titulado *La infancia de Iván* [Ivanovo Detstvo, 1961] se lo considerará, por el contrario, un disidente. Este aspecto de la crítica que parece no poder ubicar la obra del cineasta ruso, es algo que permanecerá hasta después de su muerte. La defensa que el propio director tuvo que hacer de su tesis es significativa, sobre todo cuando justifica la prolongación de las secuencias, rasgo que dará origen al uso del plano secuencia tan característico de su estética cinematográfica. El rasgo de estilo «a lo Tarkovski» había comenzado con este medimetraje.



*El violín y la apisonadora, 1960.*

*El violín y la apisonadora* se rodó a color y con un cromatismo un tanto artificial e irreal, próximo quizá a los largometrajes norteamericanos de los años 50 que usaban el «technicolor» y su paleta en la que predominaban los colores brillantes y la sensación dramática, intentando ir más allá de su función iconizante: así, por ejemplo, la vestimenta azul del chico unida al violín sublima y tranquiliza en contraste con su portafolio rojo, el azul oscuro del overol del obrero contrasta con el color rojo de la máquina aplanadora que evoca

progreso, el vestido rosado de la niña contrasta con el rojo de la manzana, el traje negro de la profesora de música que rima con su severidad, la camisa roja de Sacha se asocia con el deseo que dispara su imaginación, etc<sup>94</sup>. Las influencias del cine norteamericano y europeo que llegaron con el «deshielo» fueron bien asimiladas por la escuela rusa de cine de la época.

La lista es larga, pero vale citar a Albert Lamorisse, especialmente su film *El globo rojo* (*Le ballon rouge*, 1956). Rafael Llano, a propósito del éxito que tuvo en la URSS Albert Lamorisse, escribe que en la época del «deshielo» había un particular interés por los films protagonizados por niños, pues estos ofrecían una perspectiva inocente, libre de ideología y del prejuicio y dureza de la vida<sup>95</sup>. De igual forma, era bien recibida la fotografía de los polacos Wajda y Munk, caracterizados por el uso de naturalezas derruidas y actores sin maquillaje; el neorrealismo italiano, aunque a destiempo de Fellini y Antonioni, lo mismo que el cine de Buñuel, Welles, Vigo, Bresson, Mizoguchi, John Ford, Kurosawa, Godard, entre otros, contrasta con estos autores extranjeros, el grado de importancia que tiene para el joven Tarkovski el trabajo de uno de sus compatriotas a quien consideró el verdadero poeta del cine, por encima de Eisenstein y Pudovkin; se trata del ucraniano Alexander Dovzhenko.



**Imagen 1.** Afiche del *El violín y la apisonadora*, 1960.

<sup>94</sup> Partiendo de la sinestesia los directores explotan los efectos anímicos que produce la temperatura del color: se usan colores fríos para momentos tristes o situaciones misteriosas, cálidos para situaciones alegres ocasionales, y neutros para generar sensación de tranquilidad y espera. La relevancia cognitiva, narrativa y emocional del uso del color es mucho más potente de lo que se pueda creer. Uno de los usos narrativos y semióticos heredado del cine mudo, es su uso para los cambios temporales. Así, para indicar que la escena que vemos en la película cuenta un episodio del pasado, es común que éste sea filmado en blanco y negro, en sepia o en colores que aparentemente han perdido su brillo y su saturación, tal como lo hacen las fotos viejas, etc. Cf. Jaramillo Echeverri, A. (2010). Más allá de la realidad. En *Revista La Tadeo*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, pp. 9-28, [http://academia.edu/619063/Cine\\_y\\_color\\_Mas\\_alla\\_de\\_la\\_realidad](http://academia.edu/619063/Cine_y_color_Mas_alla_de_la_realidad) (consulta del 15/07/2013).

<sup>95</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit, p.89.



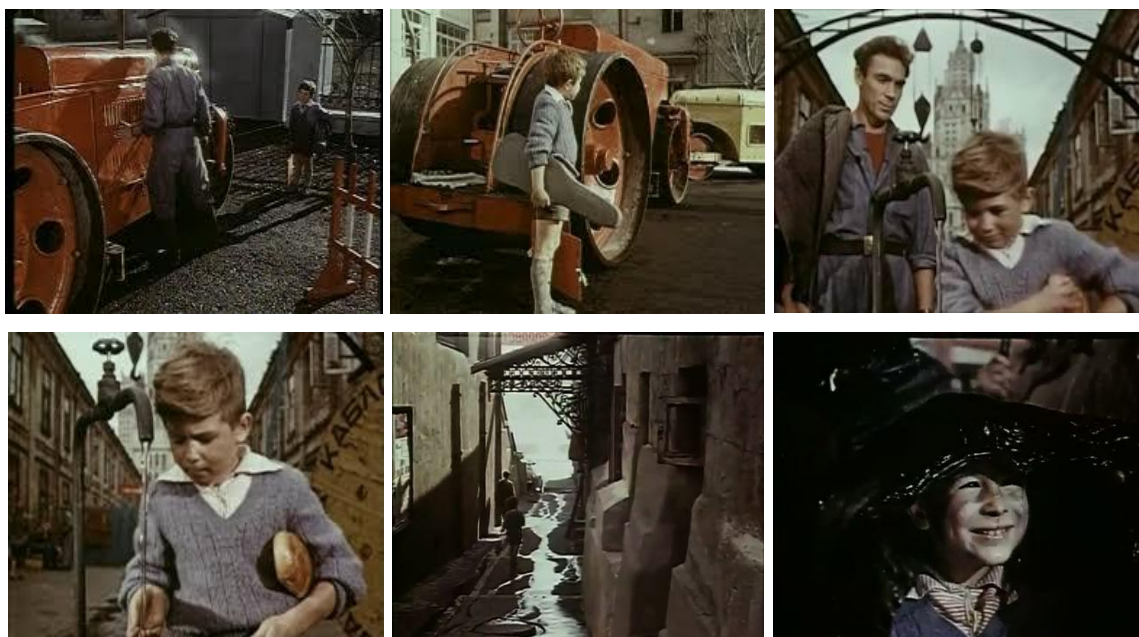
Andrei Tarkovski, como ya se dijo, usa el color en el medimetroraje *El violín y la apisonadora*. En los siguientes films, *La infancia de Iván* (1961) y *Andrei Rublev* (1966), retomará el blanco y negro para enfatizar la reflexión sobre el pasado histórico, y en el claro oscuro, más sombreado que claro, de la memoria colectiva. Con *Solaris* [*Solyaris*, 1972] volverá al color y lo mantendrá hasta su último film: paleta de color es manchada de grises y tonalidades monocromas teñidas con sepías. Sin embargo, los cromatismos sepías y el blanco y negro que codifican la diferencia entre el pasado y el presente pierden su acento lógico-temporal y pasan a asumir funciones poéticas, pues no siempre señalan algo ya acontecido, por ejemplo, un pasado que se desea evocar, sino un presente continuo, algo incluso que se vive a diario, como ocurre en *El espejo*. Al final del *Violín y la apisonadora*, por dar otro ejemplo, el color se altera y la fotografía se oscurece, escribiendo una atmósfera más interior y onírica, donde lo prohibido en la realidad triunfa en la imaginación.



Los créditos se imprimen acompañados con la música de Vyacheslav Ovchinnikov dirigida por E. Khachaturian; el músico que, al igual que el director de fotografía Vadin

Yusov, acompañará a Tarkovski en *La infancia de Iván* (1961) y *Andrei Rublev* (1966). Cómo no ver en esta elección de fotografía y música la obsesión del director por amalgamar varios elementos cinematográficos a la totalidad del film, por insistir en aspectos expresivos que le eran familiares. El *Violín y la apisonadora* cuenta la historia de Sascha, un niño apasionado por una forma particular de tocar el violín a causa de la cual su profesora insiste en que no pone cuidado al tempo: «¿Qué voy a hacer contigo? Demasiada imaginación», le dice la profesora al niño. Sascha, al que se ve salir con su violín de un apartamento de un piso alto (luego se sabrá que vive allí con su madre), es acosado por los muchachos de su barrio; «se escapa el músico», le gritan. El chico es salvado por Serguéi, un obrero que asfalta con una apisonadora la calle donde el niño vive. Serguéi lo protege y le enseña a manejar la máquina ante la envidia de los malandrines que le acechan. Luego el niño y el obrero caminan por la ciudad y se detienen a contemplar la demolición de un edificio. De súbito llueve y Sascha se extravía entre la multitud; parece disfrutar de la lluvia y le llama la atención la destrucción de un edificio. Una vez que el edificio es reducido a ruinas, la cámara descubre el reflejo de una ventana en un edificio del fondo.

Luego de un diálogo conflictivo que relaciona pan con violín, trabajo con música, Sascha y Serguéi entablan una peculiar y entrañable amistad.





Los espejos, el resplandor, la desfiguración, la multiplicación de imágenes y la fragmentación, son asociaciones todas cercanas a lo maravilloso y onírico. Varias isotopías tienen lugar: en torno al agua, el río donde Sascha se detiene, el agua que corre por las calles, la que sale del grifo donde el niño lava sus manos, la lluvia y el goteo del agua en un charco que hace ondinas mientras Sascha toca el violín para Serguéi cuyo rostro se ilumina con sus reflejos; en torno al tiempo, la destrucción de un edificio antiguo con la bola de una grúa bajo la lluvia, las ruinas como la memoria cultural que se derrumba, en contraste con el resplandor de la luz en la ventana de un edificio moderno; referida al arte, la música que el niño interpreta como símbolo de la creación individual y la eternidad del arte, el primer plano del reloj que evidencia el tiempo (unidad de duración, periodo) por contraste al tempo en el que insiste la profesora de música (compás, ritmo, movimiento, velocidad de la ejecución); con respecto al relato, la tensión dramática del acoso de algo que está por suceder pero que no se desata, ni aún cuando los chicos acosadores descubren el violín que se ilumina mágicamente mediante varias superposiciones de imagen; con referencia a lo sorprendente y misterioso, el plano detalle de una manzana que Sascha le da a la niña en la sala de espera del conservatorio mientras suena el violín, el desecho de la manzana que aparecerá luego en la silla como si se

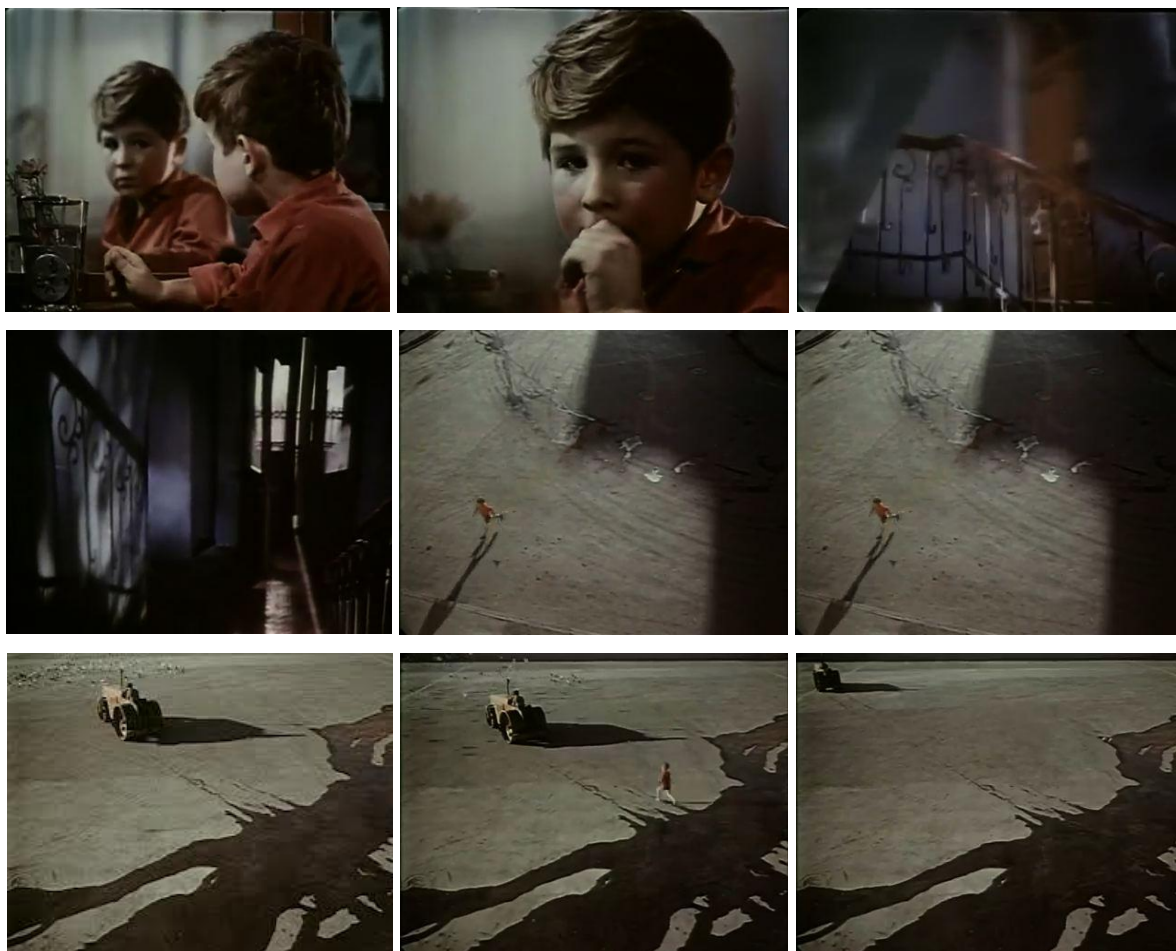


hubiera transgredido algo prohibido, un gato que salta de la silla, un vaso con agua que vibra en primerísimo primer plano movido por la ejecución del violín; los planos largos y lentos de la calle...



Al final Tarkovski acentúa la carga onírica y la realidad se disuelve en una escena imaginaria por disolvenencia entre planos. Serguei ha invitado a Sascha a ver la película *Chapayev* (Georgi y Sergei Vasilyev, 1934) y lo espera en el portón, pero el chico no acude porque su madre se lo prohíbe; el primer plano de sus manos cerrando con llave la puerta es definitivo. El chico angustiado le envía un mensaje escrito en un avión de papel, pero éste cae al suelo cuando el obrero se ha marchado. Sascha, desilusionado, se sienta frente al tocador de su madre y voltea el reloj reflejando el tablero en el otro tiempo que está por iniciar, sube la mirada y se contempla. La cámara se va en travelling hacia el rostro reflejado del niño; el primer plano dura unos segundos y se disuelve con varios planos de composición del interior del edificio donde se ven las escaleras vacías y la puerta sin chicos. Silencio. Le sigue un picado en plano general de la plaza donde revolotean las palomas y cruza lentamente la

apisonadora manejada por el obrero; el niño corre detrás de la máquina hasta que logra subirse a ella. La cámara se queda con una mancha de agua amenazante y una figura fantasmal parece dibujarse en el suelo. Finalmente, la plaza queda vacía<sup>96</sup>.



Un final que moviliza el deseo de Sascha por estar con Serguei, el padre simbólico que no solo lo protege de los chicos que lo acosan, sino que le enseña a manejar la aplanadora, a defenderse por sí mismo y a valorar la música tanto como el pan con el que se alimentan. Es notable el hecho de que el chico no tiene la disciplina para estudiar el violín o está interesado en ese instrumento de una manera muy particular. Sin empeño, probablemente será un músico fracasado. Las relaciones especulares no se hacen esperar. Un dato biográfico del director dice que estudió piano y dibujo, pero jamás descolló en tales artes, aunque le sirvieron como arcilla artística para su escultura fílmica.

<sup>96</sup> *El violín y la apisonadora* (1960), medimetroaje de 64 minutos dirigida por Andrei Tarkovski. Puede verse en: <http://vimeo.com/23398738>.

La prohibición de la madre para que Sascha no salga de la casa tiene su correlato en la prohibición de Serguéi de entrar en ella, pues aunque pregunta dónde vive el chico, nadie le proporciona ese dato. Literalmente los dos personajes habitan el umbral: en la ventana el chico y en el portón el obrero. Finalmente, seducido por una joven obrera, Serguei acepta ir con ella al cine. El chico está en el cuarto de su madre frente al espejo y el obrero en el cine acompañado de la joven en la que no parece mostrar interés. De cualquier forma, ambos están inmersos en un imaginario especular de ausencia/presencia: Sascha no quiere estar con su madre que, por cierto, es soltera, pues no hay ninguna pista del padre, y Serguéi se rehúsa ante los encantos de la mujer que al final se las ingenia para estar con él.

Estas escenas suscitan otros datos biográficos del cineasta: su padre, el poeta Arseny Tarkovski abandonó el hogar cuando éste era un niño, aunque se extrañaban y veían con cierta regularidad, excepto cuando Arseny tuvo que marchar al frente en la segunda guerra mundial. Pasada la guerra y ya adolescente, Andrei le comunicó a su padre el deseo de estudiar en el Instituto Estatal de Cinematografía-VGIK y fue él quien lo presentó aprovechando una amistad<sup>97</sup>. Por otra parte, se sabe que María Tarkovskaia, cual Penélope, evitaba a los pretendientes y no volvió a casarse.

La prohibición de la madre de Sascha no solo imposibilita que salga de la casa y se vea con su amigo, sino que impide que los dos asistan al cine. La película, hay que recordarlo, trata de un hombre del pueblo, un comandante legendario del ejército rojo que se volvió héroe de la guerra civil rusa; es una adaptación de la novela del mismo nombre de Dmitri Furmanov. Surgen en este punto algunas conexiones evidentes: el arte cinematográfico que evoca la película es el mismo que practica Tarkovski; imposibilitado de ver al chico, Serguéi representa un padre simbólico frustrado. Desde otro punto de vista: ¿qué tan lejos estaba el arte joven de la vieja revolución obrera?, ¿«El deshielo» o la «desestalinización» hasta dónde reactivó esa vieja relación de vanguardia arte/obrero? Por lo que se sabe, dicha apertura cultural fue superficial y controlada; así, la intolerancia del estado soviético con la obra de uno de los grandes poetas y novelistas rusos, Boris Pasternak es un contundente ejemplo.

---

<sup>97</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p.57.



*El violín y la apisadora, 1960*

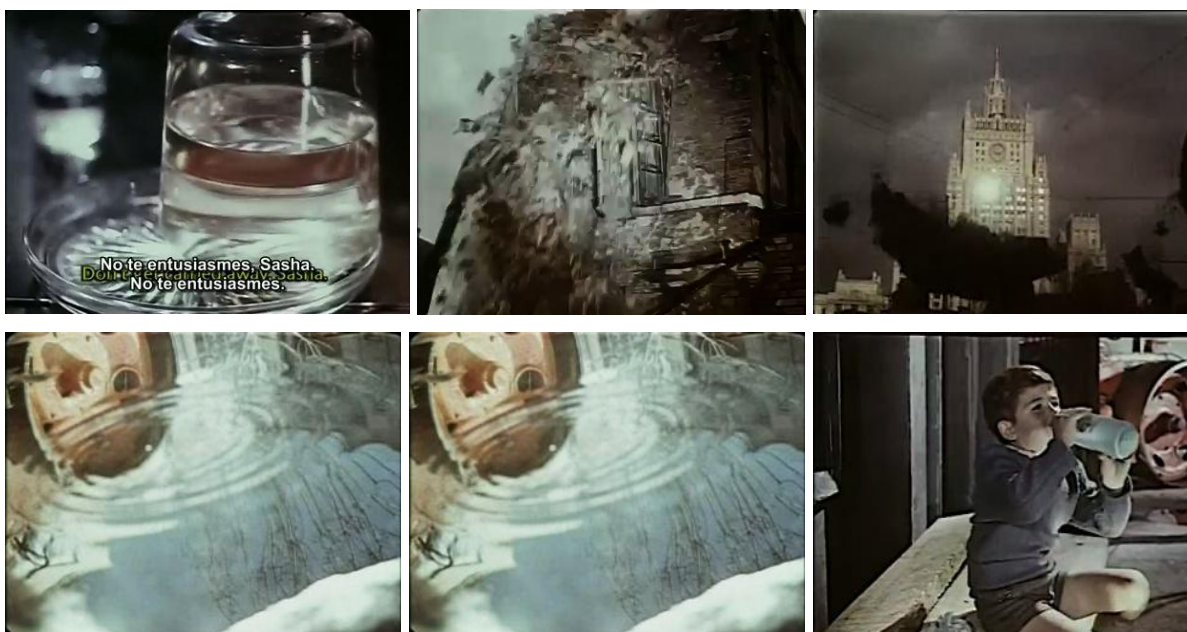


*El espejo, 1974*

Se puede decir, a manera de conclusión, que los rasgos cinematográficos que se visualizan en los primeros ensayos fílmicos de Tarkovski se consolidan en sus trabajos posteriores. Desde el inicio el cineasta fija su preocupación por la imagen especular y onírica, quedando atrapado en el espejo, ese universo imaginario donde todo se devuelve y reproduce sin fin. Esta estética especular se matizará con variados elementos: el brillo, la fragmentación y la distorsión, el agua que aparece y fluye por todas partes, el deterioro y la destrucción de los objetos, y el punto de vista del niño que logra que la realidad se muestre flanqueada por la imaginación y el deseo.







Una relación especular, entonces, entre los films *El violín y la apisonadora* (1960) y *El espejo* (1974). La infancia en ambos films está asociada a las puertas, a los reflejos de la luz en los espejos, a su fragmentación y distorsión, al agua que fluye y que cae mientras el edificio/casa es destruido, a las ruinas como objetos con textura poética, a la leche que en el *Violín y la apisonadora* Serguei le proporciona a Sacha y que, en *El espejo*, le es imposible beber a Alexéi.



### 2.1.2 La imagen sellada o el enigma

Cualesquiera que sean los motivos para estudiar la obra de Andrei Tarkovski, el interés por su vida y cinematografía es cada vez mayor. Reconocidos cineastas guardan afinidades con el cine tarkovskiano o han sido influenciados por su potente lirismo y estatismo fílmico, por la exploración de la imagen plástica, por la difuminación de la frontera entre ficción y documental, por las alusiones literarias, por el sugestivo misticismo y esa persistente incursión en el sentido del arte y de la muerte. Entre ellos vale nombrar a Chris Marker (Francia, 1921-2012), Edgar Reitz (Alemania, 1932), Stan Brakhage (USA, 1933-2003), Theo Angelopoulos (Grecia, 1935-2012), Víctor Erice (España, 1940), Peter Greenaway (Londres, 1942), Werner Herzog (Alemania, 1942), Terrence Malick (USA, 1943), Terrence Davies (Inglaterra, 1945), Gianni Amelio (Italia, 1945), Emir Kosturica (Bosnia, 1954), Alexander Sokurov (Rusia, 1951), Andrey Zvyagintsev, (Rusia, 1964), Darren Aronofsky (USA, 1969), Carlos Raigadas (México, 1971).

La bibliografía no deja de aumentar año tras año; se pueden citar obras relevantes que tratan la obra del cineasta en su totalidad y en los cuales se encuentran capítulos dedicados a *El espejo* como *The films of Andrei Tarkovski: A visual fugue* (Los films de Andrei Tarkovski: La fuga visual, Indiana University, 1994), de Vida Johnson y Graham Petrie; *El rastreador. Extrañeza y pertenencia en la poesía fílmica de Tarkovski* (Akademischer Verlag Münche, 1995), de Alberto Ciria; *Mirror* (El espejo, Kinofiles Film, Londres, Nueva York, 2001), de Natasha Synessios, considerado la primera monografía sobre *El espejo*; *Acerca de Andrei Tarkovski* (Traducción al español de J. L. Aragón, J. Gil Fernández y T. Pérez Hernández, Jaguar, Madrid, 2001), de Erland Josephson, Sven Nykvist, Marina Tarkóvskaia y otros; *Tarkovski. Filmul ca Rugaciune* (Tarkovski. El cine como plegaria, Bucarest, 2001), de Elena Dulgheru; *Vida y Obra de Andrei Tarkovski* (Filmoteca de Valencia, 2002), de Rafael Llano; *A. Tarkovski B kontekste Mirobogo Kinematrografa* (A. Tarkovski en el contexto de la cinematografía mundial, compilación de A. L. Niejoroshev, M. A. Rostotskaia, V. A. Utilov, ponencias seminario internacional, Moscú, 2003); *Andrej Tarkowskijs Filme: in philosophischer Betrachtung* (Los filmes de Andrei Tarkovski. Una consideración filosófica. Universidad Johannes Gutenberg de Mainz, 2003), de Marius Schmatoloch; *Andrei Tarkovski. El ícono y la pantalla* (Buenos Aires, 2003), de Pablo Capanna; *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía* (Valladolid, 2003), de Ángel Sobreviola; *Zerkalo*,

Russian Mirror (Finlandia, 2004), de Rax Rinnekangas; *Stalker o la metáfora del camino* (Madrid, 2004), de Antonio Mengs; *Tarkovsky* (London, 2008), de Nathan Dunne (Editor); *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema* (London, 2008), de Robert Bird; *Andrei Tarkovski, la imagen total* (México, 2008), de Pilar Carrera; *Tarkovsky's Mirror* (University of Pennsylvania, Philadelphia, colección de fuentes relacionadas con *El espejo*, 2008); *La diosa del agua* (Andrei Tarkovski). *Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual* 2008/2009, Universidad Complutense de Madrid), de Jesús González Requena; *Andrei Tarkovski* (Madrid, 2010), de Carlos Tejeda; *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema* (La poética del cine, Cambridge Scholars, 2010), de Thomas Redwood; *The cinema of Tarkovsky, Labyrinths of Space and Time* (El cine de Tarkovski, laberintos de espacio y tiempo, New York, 2012), de Nariman Skakov; entre otros.

Entre los documentales imprescindibles –sin que sean los únicos–, no tanto por el prestigio de los directores que fueron sus amigos, discípulos y seguidores, sino por el retrato y la profundidad con la que se aborda la vida y obra del cineasta, y que se han podido consultar están: *Un día en la vida de Andrei Arsenevich. Andrei Tarkovski* (1932-1986), dirigido por Chris Marker (Francia, 55 min., 2000); *Elegía en Moscú*, de Alexander Sokurov (Rusia, 80 min., 1986-1988); *Tempo di viaggio (Tiempo de viaje)*, de Tonino Guerra (Italia, 63 min., 1983); *Andrey Tarkovsky: A Poet in the Cinema* (Andrei Tarkovski: el poeta en el cine, Italia, 63 min., 1983) y *El cine es un mosaico hecho de tiempo* (Italia, 65 min., 1984), de Donatella Baglivo; *Dirigido por Andrei Tarkovski*, de Michael Leszczylowski (Suecia, 101 min., 1988), y *La zona de Tarkovsky*, de Salomón Shang (España, 93 min., 2007).

Sobre el film *El espejo*, a excepción de la citada monografía de Natasha Synessios, se encuentran artículos y reseñas que se agotan en describir sus imágenes más impactantes, las circunstancias en las cuales el film tuvo origen y se rodó y, en algunos se arriesgan lecturas interpretativas, semiológicas o psicológicas con las que se pretende «descifrar» su trama ausente de estructura dramática. Comúnmente los críticos han considerado *El espejo* (Zerkalo/The mirror) como una obra compleja de difícil abordaje, un análisis no apto para cualquier cinéfilo. Antonio Mengs escribe en la introducción a su libro sobre *Stalker* (2004) que «el cine engendra sueños que la razón no entiende, no hay traducción posible»<sup>98</sup>. Aunque lo dicho por Mengs apunta a una de las películas de Tarkovski, la afirmación se puede hacer

---

<sup>98</sup> Mengs, A. (2004). *Stalker de Andrei Tarkovski*. Madrid: RIALP, p. 9.

extensiva para toda su obra. Autores como Johnson y Petrie piensan que al no haber un adecuado conocimiento de los contextos históricos y culturales que dieron forma a las películas de Tarkovski, especialmente de *El espejo*, ha llevado a muchos críticos a etiquetar el film de "oscuro" y "desconcertante". La insuficiente atención que se presta a los films, muchas veces incompletos, mal doblados al inglés o deficientemente subtitulados, sumado al hecho de que se requiere de varios visionados, hace que muchos críticos norteamericanos y europeos cometan errores de análisis y señalen erróneamente la película como incoherente. Todas estas circunstancias hacen que Jhonson y Petrie apunten a corregir algunos de estos malentendidos escribiendo sinopsis detalladas (excepto con *El espejo* al que le dan un tratamiento especial) y analizan cada película dentro de las preocupaciones temáticas sin perder el contexto del propio desarrollo estilístico de Tarkovski<sup>99</sup>. Ángel Sobreviola, por su parte, piensa que aunque *El espejo* no es un film narrativo, tiene una estructura peculiar que «articula un discurso elocuente formado por temas muy definidos, que se van entrelazando y dándose entrada unos a otros con alguna lógica particular»<sup>100</sup>.

Los hay quienes apoyados en las propias afirmaciones del cineasta y en afinidad con la teoría de la recepción piensan, como Carlos Tejeda, que el espectador es quién termina de «hacer» la película<sup>101</sup>. También ha sido tomado como un texto audiovisual que no dice nada más allá de lo que muestran sus imágenes, pues éstas al ser literales no tienen nada que explicar. Así por ejemplo, Sean Martin se abstiene de hacer una exploración intelectual, dado que respeta lo proclamado por Tarkovski acerca de que éste no realizó sus películas para que fueran interpretadas, sino para que fueran una experiencia emocional<sup>102</sup>. Pilar Carrera, en *Imagen total*, escribe que Tarkovski borra las huellas y los indicios que puedan conducir a un desciframiento de la imagen, porque la sella y la convierte en un enigma. Al igual que varios planteamientos del propio cineasta, esta afirmación no deja de ser ambigua, pues el enigma tiene un sentido encubierto, difícil de descifrar por el artificio de su composición y la novedad de su manifestación; pero una vez que se logra conocer el lenguaje que da origen a la imagen, ésta se torna comprensible. Esto, desde luego, en nada afecta la calidad de la obra, solo evita el radical punto de vista del hermetismo que la mayoría de las veces ahuyenta el

<sup>99</sup> Johnson Vida T. & Petrie G. (1994). *Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue* (Películas de Andrei Tarkovsky: una fuga visual). Bloomington: Indiana University Press, pp. 13-17, 116.

<sup>100</sup> Sobreviola, Á. (2003). *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ed., p. 79.

<sup>101</sup> Tejeda, C. (2019). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, p.16.

<sup>102</sup> Martin, S. *Andrei Tarkovsky*, op. cit., pp. 32-33.



análisis, como si el arte y en especial el que produjo Tarkovski, no tuviera un verdadero alcance humano.

El cine de Tarkovski es un cine *in praesentia* o «de superficie», volcado hacia un mundo que se manifiesta *no como imaginario*, como proyección del yo que lo contempla, sino como entidad autónoma, resistente, pregnante. De lo que en él se trata es, sobre todo, de alcanzar una forma esquiva, de descubrir un gesto, aunque sea furtivo, del objeto, y a partir de ahí desarrollar un «realismo» que no transita a través de la verosímil, de la mimesis naturalista, sino a través de la materia de la imagen, del contorno preciso del objeto, de la «forma figurativa exacta»<sup>103</sup>.

Si no se manifiesta en el orden imaginario, ni en el simbólico, entonces es pura constatación de hechos, perspectiva documentalista; cosa por otra parte inexacta, si se piensa en un artista que tenía conciencia de lo que hacía, de la pasión sacrificante e idealización del arte. Que late la huella de lo real volviéndose autónoma y resistente al mundo del orden discursivo, es una verdad que recorre toda su filmografía. No obstante, ¿se puede pensar un «realismo» que no es verosímil y tampoco naturalista, sino materia en movimiento, puro azar? Desarrollar un «realismo» que no transite por lo verosímil (coherente, creíble) es contradictorio, cuando no, imposible. La verosimilitud hace parte de la coherencia interna del texto, depende de que cuanto allí sucede sea creíble, y el mundo fílmico de Tarkovski es inverosímil, está hecho de sucesos extraños, sorprendidos, mágicos, enigmáticos; pero es un mundo perfectamente creíble porque carga una verdad que afecta a lo más hondo del ser. De ahí que sean los locos, los idiotas y los marginados quienes transportan la verdad más fiel en los films de Tarkovski, porque cumplen lo que ofrecen. En *Nostalgia* (1983), el poeta Gorchakov conversando con Eugenia se refiere al anacoreta Doménico, en estos términos: «No sabemos qué es la locura. Son perturbadores, incómodos, y nosotros no queremos entenderles. Están muy solos, pero seguro que están más cerca de la verdad».

Si el cine es espejo de la realidad, no lo es en el sentido de que la refleje (copie), sino en el sentido de que la imagen fílmica es otra realidad, distinta, total, eterna. El realismo artístico, en cambio, es algo que parece que es real o que imita a la realidad, y su verosimilitud depende de que sea creíble. Por ejemplo, Georges Lukács, planteaba que el realismo debe abrirse a la historia presentando un asunto real y palpable alejado del sueño o

---

<sup>103</sup> Carrera, P. (2008). A. Tarkovski, *La imagen total*. México: Fondo de Cultura Económica, p.15.

de la pesadilla, referirse a un mundo concreto y no intemporal e indeterminado ubicado fuera del espacio y del tiempo<sup>104</sup>. El naturalismo, por su parte, al radicalizarse a la llana y a veces burda constatación de los hechos, termina siendo inverosímil: condicionamientos físicos y psíquicos, bien sociales o bien heredados. Puede llegar a ser sórdido, obscuro y desagradable, tanto que raya con lo amoral, pues lo importante es dar con una verdad determinista que incluso puede llegar a ser increíble, porque como decía Fiódor Dostoievski: «¿Qué puede ser para mí más fantástico y más inesperado que la realidad? E incluso, qué puede ser más inverosímil que la realidad?»<sup>105</sup>

En consecuencia, ¿de qué tipo de «realismo» se está hablando? Se ha sostenido con audacia que el realismo extremo es un surrealismo. Jean Paul Sartre, por ejemplo, acuñó la expresión "surrealismo socialista" para referirse a la abscisa sueño y vigilia que Tarkovski desplegab en sus dos primeras obras<sup>106</sup>. Ese «realismo» entre comillas es más bien un surrealismo –vale recordar la atracción que sentía Tarkovski por el cine de Luis Buñuel–; un imaginario incoherente y fantástico pero verdadero surge de lo más interior del autor, de su propia experiencia, por ello sus filmes son eficaces aunque no sean verosímiles para el espectador. Quizá, gran parte de esta compleja discusión esté en la manera como se aceptan los pensamientos estéticos de Tarkovski, por lo menos, como están expuestos en *Esculpir en el tiempo*, fragmentarios y a veces contradictorios. No les es dado a las artistas, justamente, claridad conceptual; por ello hay que recurrir al análisis de su obra. Redundantes son las citas que sugieren pensar la imagen no como símbolo, no como algo que necesita *ser interpretado sino vivido*, pues el espectador debe esforzarse por llegar a ella como un «*hecho*» evitando la manipulación del director<sup>107</sup>. En otro momento el cineasta piensa que al público hay que

---

<sup>104</sup> Sartre, J. P., Garaudy, R. et al. *Materialismo Filosófico y realismo artístico*. Buenos Aires: Ediciones Godot, p.33.

<sup>105</sup> Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte* (III) (Naturalismo e impresionismo). Madrid: Punto y Omega, p.187. «El naturalismo como estilo artístico y el realismo como actitud filosófica son completamente inequívocos, mientras la distinción entre un naturalismo y un realismo en el arte no hace más que complicar la cuestión y colocarnos en un falso problema» (op. cit., p.82). «La literatura naturalista, a pesar de su materialismo radical, e incluso, con frecuencia precisamente a causa de este materialismo, ofrece una pintura de la sociedad rabiosamente fantástica» (op. cit., p. 110).

<sup>106</sup> En un artículo que abría una interesante polémica internacional en octubre de 1963 el filósofo francés cita la expresión del poeta experimental y visual soviético Andrei Voznesensky (1933-2010), «surrealismo socialista» –pues éste hacía uso de constantes asociaciones y alusiones–, para diferenciar el cine de Tarkovski del surrealismo de Buñuel y del expresionismo-simbolista de Antonioni y Fellini. Años después insistirá en las formas y grados de realismo (Cf. Llanos, R., (I), op. cit., p.109. Cf. Delmas, J. *Jeune Cinéma* 42, (XI-XII/1969), p.14).

<sup>107</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 95. [1988].

ofrecerle ideas con procedimientos *indirectos* para que haga un esfuerzo creativo<sup>108</sup>. Es conocida la concepción tarkovskiana de la capacidad y sensibilidad del público, él jamás creyó que éste necesitara que se les diera *todo masticado y digerido*; despreció, por igual, la idea de un cine donde abrir los ojos fuera suficiente; incluso llegó afirmar que quien procede de tal modo corrompe y desmoraliza al espectador. Sin embargo, advierte –no sin una sutil contradicción– que *los procedimientos alegóricos o indirectos deben controlarse*, pues corren el peligro de confundir la mente de los espectadores. Hay en estos planteamientos del cineasta, lo que Nariman Skakov lee en *Illusions of Sacrifice* (1986), una lucha irreconciliable entre el discurso que Tarkovski persigue ferozmente y las estrategias estéticas que emplea<sup>109</sup>.

Un simbolismo, diríase que particular el de Tarkovski. El cineasta considera que el hombre es incapaz de percibir la totalidad, a no ser por la imagen a través de la cual puede expresarse haciendo corresponder la verdad con la conciencia; pero esto no quiere decir que esta relación deba ser clara, pues si «este es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa»<sup>110</sup>. No hay que olvidar que para el simbolismo estético el arte no es representación, como lo había sido para los impresionistas, sino revelación de una realidad a medio camino entre el mundo subjetivo y el objetivo, entre la conciencia y el inconsciente. El hombre tiene sentimientos innatos que la realidad no satisface, por eso la imaginación del pintor, del poeta o del cineasta dan forma y vida a esos sentimientos. Este simbolismo está basado en la experiencia emocional antes que en el análisis visual realista. Andréi Tarkovski cita al poeta y teórico del simbolismo ruso, Vyacheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949), aclarando que relaciona el símbolo con la imagen:

El símbolo solo es verdadero como tal cuando en su significado es inagotable e ilimitado, cuando en su lenguaje secreto (hierático y mágico) expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras. Tiene muchas caras, muchos significados y en su última profundidad es siempre oscuro. Tiene configuración orgánica como el cristal. Se asemeja incluso a una mónada y así se diferencia de la alegoría, de la parábola o de la

<sup>108</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra* (I). op. cit., p. 78 (cita de Tarkovskaía, M. (1989). *Tarkovski: Cinema poetry*, p. 19). Ver también: Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 95.

<sup>109</sup> Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. New York: I.B. Tauris, p. 216.

<sup>110</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 128. [1988].

comparación, complejos y con varios niveles. Los símbolos son incomprensibles, no se pueden reproducir con palabras<sup>111</sup>.

Si la imagen puede expresar la totalidad, es porque es inagotable y puede repetirse infinitamente como el símbolo, que es incomprensible por vía verbal; es decir, las palabras no lo alcanzan. Esta equivalencia entre la imagen y el símbolo es de una clase especial, puesto que el símbolo-imagen crea una segunda naturaleza donde se puede expresar la verdad de la vida haciéndola única y eterna, tal como quiso Tarkovski que fuera el cine, otra realidad, un espejo con vida propia. Y, en su afán de definir este aspecto tan crucial en su estética, señalará que la imagen-símbolo que busca no puede ser alusiva y descifrarse poco a poco como una tarea hermenéutica, sino que debe mostrar su verdadero sentido imaginario en la inmediatez de la emoción. En su diario del 26 de octubre de 1986, el año de su muerte, escribe una idea que sostuvo hasta el final de sus días: «La profundidad no se halla en el realismo de unos acontecimientos increíbles, sino en ir hacia el interior»<sup>112</sup>. Ahora bien, Tarkovski encuentra en el haiku japonés, la forma poética adecuada para sus aspiraciones:

El haiku cultiva sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen es tanto más fiel a su destino cuanto menos se puede condensar en una fórmula conceptual, especulativa. El lector de un haiku tiene que perderse en él, como en la naturaleza, tiene que dejarse caer en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, donde tampoco hay un arriba y un abajo<sup>113</sup>.

En esta antigua forma de arte se encuentra la conexión directa de la naturaleza con lo bello, la totalidad está en la imagen; quien la práctica siente de inmediato el ansia de expresar esa experiencia fugaz en forma de poesía breve. ¿No subyace a la imagen del haiku una experiencia simbólica que encuentra en el fragmento el anhelo de la unidad y en lo fugaz la sensación de eternidad?, ¿la imagen no actúa aquí como mediación de lo eterno en lo temporal? Dice Fernando Rodríguez-Izquierdo en su tratado *El haiku Japonés* (1972), que lo que esta forma poética trata de hacer es:

---

<sup>111</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 128-129. [1988].

<sup>112</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 587.

<sup>113</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 129.

Eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo. La personalidad del poeta tampoco pasa en el haiku, al menos reduplicativamente considerada. El poeta no trata de comunicarnos su personalidad a través del haiku, sino solo su sensación sublimada y depurada<sup>114</sup>.

Todo esto es posible por la observación atenta –dirá el cineasta pensando en la imagen fílmica–, pues no es suficiente con la sola descripción y fijación de datos naturalistas. De lo que se trata en la imagen fílmica –como en la del haiku– es de la capacidad de expresar las sensaciones de los objetos<sup>115</sup>. No obstante, hay una sensación primordial, la conciencia de lo efímero de la vida humana por contraste con la eternidad de la naturaleza cuyas estaciones se repiten una y otra vez. El haiku manifiesta el anhelo de unirse con la naturaleza cíclica apropiándose del fragmento. Por eso el sujeto Zen que tiene relación absoluta con esa forma poética se vacía, pero no para negar los valores de su existencia como en el nihilismo, sino para fundirse en la naturaleza como imagen-sensación.

Por lo tanto, las poesías de Haiku, a primera vista parecen supremamente objetivas. Pero a la vez, en la misma selección para hacer el corte, se refleja lo más profundo de la sensibilidad, el punto de vista del autor. Justamente como la imagen se realiza en estado de objetividad, se insinúa lo más escondido del mundo subjetivo. Ser objetivo y subjetivo al mismo tiempo, la contradicción, que buscaron realizar los surrealistas europeos, deja de ser contradicción en el Haiku<sup>116</sup>.

Así, la imagen fílmica tarkovskiana se comporta no como actividad consciente donde el signo es un mecanismo de economía, un signo-imagen que está en vez de otra cosa por convención arbitraria; tampoco es una alegoría porque no parte como ésta de la idea para con-figurarse en imagen; sino que la imagen es ya de por sí símbolo, pues el símbolo ya es imagen, carga sensaciones, emociones y pensamientos que se hacen posibles de manera indirecta y no como el signo y la alegoría que se apoyan en un conocimiento previo directo.

---

<sup>114</sup> Rodríguez-Izquierdo, F. (1972). *El Haiku Japonés*. Madrid: Fundación Juan March, Guadarrama, p.23. Más adelante este autor, haciendo eco del poeta japonés Seki Otsuji, complementa diciendo que «El haiku, a través de sus variedades, siempre viene a darnos una unidad de experiencia. Su poesía es una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación. La sensación, así desmaterializada y trascendida de espíritu humano, se eleva a un rango simbólico» (op. cit., p. 25).

<sup>115</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 130. Tarkovski va a continuar dilucidando el sentido de la observación que «abre la posibilidad de entrar en relación con el infinito», fuera del arte poético japonés, con la literatura de León Tolstoi, la pintura de Leonardo da Vinci, la música de Johan Sebastián Bach. (p.132 y ss).

<sup>116</sup> Terao, R. (2003). El Haiku y la estética japonesa tradicional. En: *Literaturas al margen*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglifo, pp. 15-30.

Gilbert Durand define tres características del símbolo: i) El aspecto concreto (sensible, imaginado, figurado, etc.) del significante. ii) El carácter optimal: es el mejor para evocar (hacer conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado. iii) Imposible de percibir (ver, imaginar, comprender, figurar, etc.) directamente<sup>117</sup>.

Tarkovski mira el arte como una experiencia indirecta de lo real, de observación atenta y sutil; como una manifestación aristocrática que sin embargo no exonera al artista de la responsabilidad con el público, pues su misión es poder apartarlo de las «pequeñeces cotidianas vanas». Al respecto de las acusaciones que le hicieron sus compatriotas sobre la distancia que tomó de la realidad, en el exilio él escribe:

A mí me parece que toda persona y, por eso también todo artista (por muy variopintas y diferentes que sean las posiciones ideológicas y estéticas de los artistas de una misma época), es sin quererlo un producto de la realidad que le circunda. También se puede decir que el artista refleja esa realidad de un modo que no gustará a todos. Entonces, ¿por qué hablar de un «alejamiento de la realidad»? No hay duda alguna de que cada persona expresa su época y lleva dentro de sí las leyes de ésta. Independientemente de que las reconozca o pretenda ser ajena a ellas<sup>118</sup>.

Lo que les molestaba en verdad a los críticos no era el grado de acercamiento del cine a la realidad, sino el mundo interior y la forma que Tarkovski eligió para expresarlo: una escritura fílmica sin retórica simbólica, sin efectos de visibilización y ocultamiento, sin géneros definidos. Sin embargo, la experiencia simbólica en sus films implica por entero a las emociones que son una experiencia estética auténtica y original que «nos pone en contacto con aquellos temas fuertes, densos, de la realidad vivida por el ser humano, más allá de sus componentes semiótico-imaginarios; es decir nos pone en contacto con lo más real de la existencia<sup>119</sup>.

Se ha dicho que el cine de Tarkovski no es representación sino vivencia y acontecimiento, que no toma ni produce realidad sino sueño o que toma el sueño como realidad. En efecto, la barra que otrora separaba los géneros y dividía la realidad de la ficción,

---

<sup>117</sup> Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Antrhopos, pp. 17-38.

<sup>118</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo* («sobre la relación entre el artista y el público»). op. cit., p. 193.

<sup>119</sup> Arias, L. M. (1997). *El cine como experiencia estética (Lo real: una teoría de la luz)*. Valladolid: Caja de Madrid, p.139.

la narración de la lírica, el relato del espejeo, Tarkovski parece borrarla al hacer converger los opuestos. En lugar de la diferencia hay pulsión visual, fragmentos que se liberan, acontecen y engarzan; una visión escritural convulsiva que mantiene junto lo animado con lo inanimado y que ve la belleza en las ruinas, en esa sensación de lo siniestro tan personal e interiorizada que a la vez conmueve. En fin, la controversia sobre qué clase de cine es el que hizo Andrei Tarkovski no cesará jamás, y es eso lo que hace de su arte cinematográfico un constante reto para el espectador/lector de sus films.

### 2.1.3 El cineasta del agua o los espejos

¡Todo emana del agua!

¡Todo el agua lo conserva!

¡Océano, concédenos la vida eterna!

(Thales, *Fausto* de Goethe.)



**Imagen 2.** La familia Tarkovski en Yurevets (1928). Fotografía: Lev Gormung.



**Imagen 3.** *Ignatievo* 1962. Fotografía de doble exposición tomada por Alexander Gordon, esposo de Marina, antiguo compañero de la escuela de cine de su hermano Andrei. En la foto aparecen Marina y su hijo Mischa junto a María, la madre de Andrei Tarkovski sobreimpresa

al lado izquierdo de la foto. Al fondo unos bañistas se placen en el río. Marina recuerda que su hermano estudió muy bien esta fotografía, pues en la secuencia final de *El espejo* aparecen las tres generaciones coexistiendo.

En la región de Yurevetz, localidad de Zavrasje bañada por el Volga, en la antigua Unión Soviética, María Ivánovna Tarkovski dio a luz a su primer hijo, Andrei Arsényevich Tarkovski en la mesa del comedor de la dacha donde vivía su madre Vera Nikoláievna y Nikolái Petrov, su segundo esposo; ante las contracciones que apuraron el parto, Petrov y la comadrona del pueblo atendieron el nacimiento del niño el 4 de abril de 1932:

Siempre veo un mismo sueño, como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer. Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide (*El espejo*, voz en off del narrador)<sup>120</sup>.

Yurevetz había sido abandonada desde la guerra, y para cuando Andrei decide rodar *El espejo*, cuarenta y dos años después, la encontró inundada con las aguas del Volga. Una presa, nieve, muchos árboles y la maleza cubrían el campo. Andrei reconstruirá en detalle la dacha donde nació y pasó su infancia, hasta el punto de sorprender a su madre cuando fueron a rodar las escenas. Los recuerdos de infancia permanecían intactos y poéticos en la memoria del cineasta; le era imperioso tener fidelidad a «la esfera emocional de cada situación y de cada imagen de la memoria»<sup>121</sup>. Al respecto, Natasha Synessios observa que la inspiración fotográfica del film —en tema, ambiente y luz— se debe al poeta y fotógrafo Lev Gornung, amigo de Arseny y María, y padrino de Andrei; Lev Gornung fue el “cronista” de la familia Tarkovski y sus fotografías fueron bien estudiadas por el cineasta durante la preparación del rodaje del film<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Tarkovski, A. (2006). *El espejo*. Colección 8 DVD. Barcelona: Trackmedia. Todas las citas pertenecen a esta referencia.

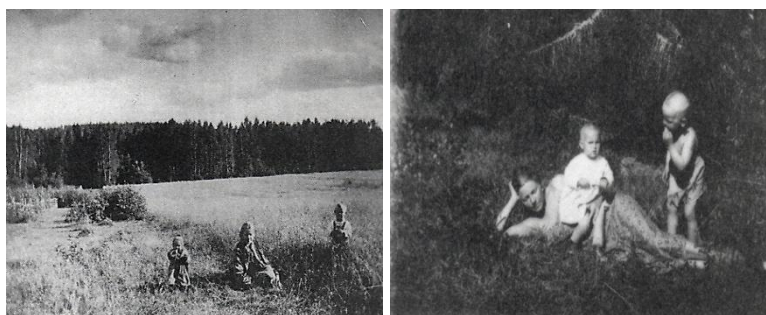
<sup>121</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p. 366.

<sup>122</sup> Synessios, N. (2000). *Mirror*. I.B. London-New York: Tauris Publishers, p. 42.





**Imagen 4.** La dacha en Ignatievo, 1935.



**Imagen 5.** María Tarkovskaia con sus hijos Andrei y Marina en el verano de 1935. Fotografía: Lev Gornung.

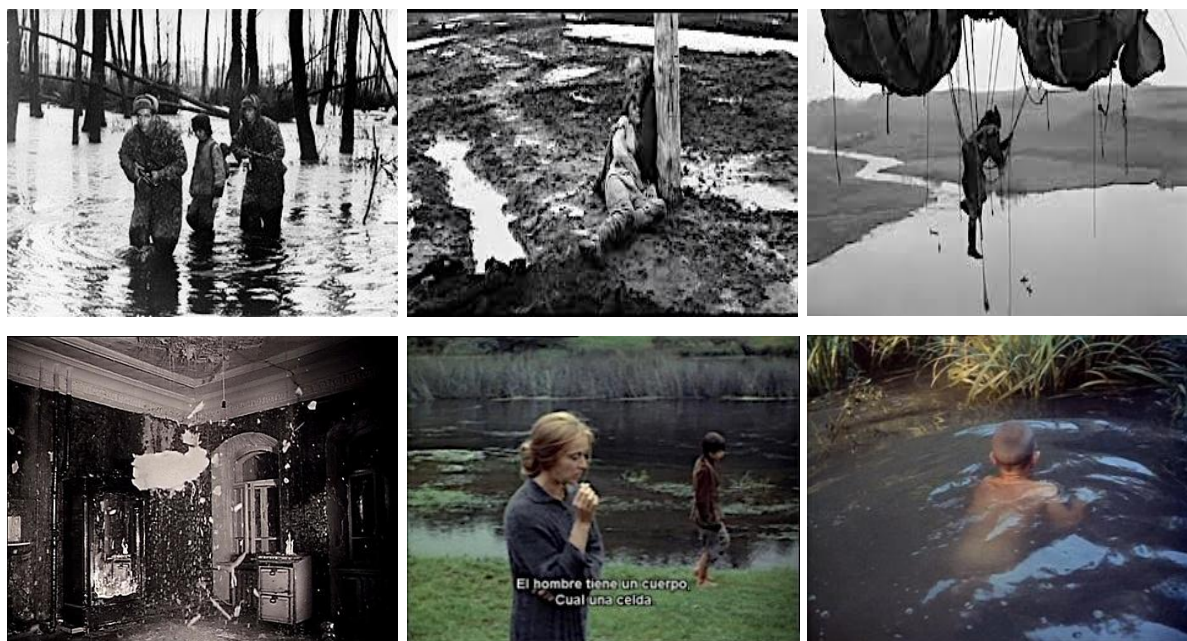


**Imagen 6.** María Tarkovskaia tomando agua del pozo. Fotografía: Lev Gornung.



**Imagen 7.** La dacha que sirvió de base para la casa de El espejo.

Es notable el choque entre la realidad presente (ruinas-agua) y la realidad de la memoria que re-construirá a partir de unos cuantos recuerdos y emociones. Un procedimiento de carácter poético, sin duda, un retornar a aquello que se ha vivido de manera tan traumática como feliz. Fiódor Dostoievski, uno de sus escritores de cabecera, escribía en su diario que los recuerdos de infancia, aunque haya quien no piense en ellos, son los que más influyen en el hombre, no importan si son dolorosos y amargos<sup>123</sup>.



<sup>123</sup> Dostoiévski, F. (1968). Diario de un escritor [1887]. En: *Obras completas* (III), óp cit. pp. 1285-1286.



*Imágenes de las películas de Tarkovski, donde el agua es el elemento característico*

La presencia del agua que inunda sus films no aparece repentinamente, es un elemento que unido al fuego y a la tierra conforma una fuerza imaginaria que obsesiona y desgarra al cineasta. Como se puede observar en *El violín y la apisonadora*, el agua ya estaba presente desde sus primeras obras; y más que un campo visual pregnante que se repite en cada secuencia de cada film, el agua es la materia de sus sueños, como éstos lo son de su arte. En todo el cine tarkovskiano los sueños son una materia que trabaja, como dirían Shakespeare y Freud. En la intervención de Tarkovski después del estreno de *Nostalgia* en el Festival de Cine de Telluride (Colorado, E.U., 1983.), ante la pregunta de un espectador sobre cuál era el significado de las imágenes reiterativas del agua y el fuego en sus películas, contestó enfáticamente:

Por lo que se refiere al agua, he de decir que tal vez mi próxima película sea un filme submarino, y que el agua tiene cada vez más importancia en mi modo de hacer cine. O quizá haga una película sobre el diluvio. En todo caso, todos esos elementos son un medio inconsciente para dar expresión material al sentido del tiempo, que para mí es la cuestión fundamental. Cuando veo toda esta agua alrededor de mí y los reflejos de la luz en el agua, pienso que todo el agua del mundo es una molécula, y eso me da el sentido de la unidad de la materia. El agua es para mí como la sangre del mundo material<sup>124</sup>.

<sup>124</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (II). op. cit., p. 604. Transcripción del seminario dirigido por A.Tarkovski el 04/09/1983. Dossier de prensa, pp. 1 ss.

Andrei Tarkovski habla de un «medio inconsciente para dar expresión material al sentido del tiempo». En otro momento dirá que el inconsciente del que él habla no tiene nada que ver con la teoría freudiana, puesto que le resulta «un vulgar materialismo»<sup>125</sup>. He allí una contradicción de su pensamiento. En realidad, el empleo del agua en sus films es inconsciente, aunque parezca que hay mucha conciencia en su uso. La explicación es que el agua condensa cinematográficamente el tiempo; más no es cualquier tiempo, sino uno que quedó prensado en el pasado, latente en su infancia y que solo la memoria cinematográfica (estética) lo manifiesta y echa a andar de nuevo: el agua como materia en donde surge la humanidad y la rodea, vientre materno, sueño; como espejo, reflejo, distorsión y transformación; como destrucción y fragmentación pues abre surcos; como goce, perversidad y sacrificio y, por lo tanto, como redención y culpa; como eterno retorno, pues el agua siempre ha estado allí en un estado o en otro y es indestructible.

Robert Bird en *Elements of Cinema* (2008), considera que el agua es el elemento universal del arte que refleja y refracta la luz alrededor de los objetos que cubre, los saca de la cotidianidad e intensifica el contacto visual con los seres humanos. La fascinación de Tarkovski con el elemento agua se puso en evidencia desde su medimetroraje *El violín y la apisonadora*, donde estudia el efecto de la gente y las cosas que pasan a través de los charcos y lo que ocurre con el agua sobre el pavimento seco, como si el agua fuera pintura en la tierra. De suerte que hay una relación decisiva entre la poesía y los elementos que arman la atmósfera del cine tarkovskiano, pues ésta es la condición de la experiencia y además potencializa el tiempo.

It is no coincidence that the Russian words for natural element (*stikhiia*) and poetry (*stikhi*) are etymologically related; both derive from the ancient Greek *stoicheon*, or *element*, suggesting that poetry is nothing but the element of language in its spontaneous self-manifestation. By analogy, Tarkovsky's poetic oeuvre is an investigation into the elements of cinema by means of which a merely visual world is displaced by an intensely palpable reality, the ceaseless flows of information crystallizing into concrete, somatic experience<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (II). op. cit., p. 408.

<sup>126</sup> Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*. Londres: Reaktion Books, p. 16. «No es casualidad que las palabras rusas para elemento natural (*stikhiia*) y la poesía (*stikhi*) estén etimológicamente relacionadas; ambas derivan del antiguo griego *stoicheon* o "elemento", lo que sugiere que la poesía es el elemento de la lengua en su espontánea automanifestación. Por analogía, la obra poética de Tarkovski es una investigación sobre los elementos del cine por medio de la cual un mundo meramente visual se desplaza por una realidad intensamente palpable, los flujos incesantes de información se cristalizan en concreto, en la experiencia somática».





**Imagen 8.** Arseny y Andrei retratados frente al espejo de un escaparate. Los dos miran la cámara, el poeta lo hace directamente y el futuro cineasta que cumplía 16 años, desde el reflejo.



**Imagen 9.** Andrei y su hermana Marina.

El temple poético de Andrei Tarkovski le venía de su padre, el poeta Arseny Tarkovski que hace parte de la historia de la literatura rusa y de la cinematografía universal gracias a que su hijo citó varias veces sus poemas e, incluso, en *El espejo* es quien los lee en off. Arseny fue reconocido como un singular poeta de manera tardía, quizás porque su estética estaba alejada del *establishment* soviético del arte. Estudió literatura y lenguas orientales y fue un traductor de prestigio. Participó en la Segunda Guerra Mundial y retornó a Moscú con una herida en la pierna. El poeta se separó de María Ivánovna y dejó la familia cuando Andrei tenía tres años y su hermana Marina uno; hecho traumático para el niño que, aunque pequeño, se daba perfecta cuenta del suceso. Nunca reprochó la decisión de su padre pero le echó de menos, siendo consciente de que tuvo que crecer entre mujeres. Las emociones encontradas de la separación y el retorno del frente de guerra quedarán impresos en varias secuencias de *El espejo*.

Su madre que tenía conocimiento literario y musical clásico –había estudiado literatura junto a Arseny cuando se enamoraron–, formó el carácter y la cultura de Andrei. Pese a este legado, la relación con su madre fue conflictiva e irreconciliable, no solo porque ella era una mujer recia y estricta, sino porque quizá él la culpaba de la ausencia de su padre. Como quiera que haya sido, el joven no lograba orientarse, nada parecía concentrarlo; estudió piano y dibujo y como su padre también estudió lenguas orientales. En abril de 1953 por exigencia de su madre se unió a una expedición científica a La taiga (río Ienissei, Siberia) en busca de minerales. A su retorno decidió presentarse a la Escuela de Cine, por lo que enteró de este deseo a su padre, quien lo puso en relación con el Instituto Estatal de Cinematografía-VGIK.



**Imagen 10.** Los tres Tarkovski: Senka (hijo de Andréi), Arseni (abuelo) y Andrei Tarkovski.

Andrei cuenta que con Arseny, al contrario de lo que ocurría con su madre a la que se consideraba atado por completo, tuvieron buenas relaciones y se veían y conversaban animadamente; sin embargo, negó que la poesía de su padre tuviera influencia en su cine. Lo consideraba un excelente poeta, y de hecho sus poemas y su voz aparecen en sus films. Es notable que el espectador, al principio, no capte el origen acusmático de la voz del padre recitando sus propios poemas; no obstante, ésta invade la representación, causa extrañeza y conduce buena parte de las imágenes tornándose ubicua y sobrecogedora. La voz poética de *El espejo* viene de otro lugar (uno muy interiorizado), haciendo que el personaje parezca por momentos tomar cuerpo y que en otros se descarnen en sombras como fantasma. Escribe Michel Chi  n que el acusma es un elemento de «desequilibrio y tensión, es una invitación a llegar a ver, quizás también una invitación a perderse»<sup>127</sup>. Por otro lado, escribe Francesco Casetti que la voz acusmática «es una especie de cordón umbilical que nos ata a algo que

<sup>127</sup> Casetti, F. *Teorías del cine*, op. cit., p. 270.

hemos perdido y nos pone sobre las huellas de una presencia que nos han arrebatado»<sup>128</sup>.

No creo en los presentimientos, tampoco me asustan las señales,  
no huyo ni del veneno, ni de las calumnias.

La muerte no existe en el mundo, todos son inmortales,  
todo es inmortal, no hay que temer a la muerte  
ni a los diecisiete años, ni a los setenta.

Existe solamente la realidad y la luz.  
No hay en este mundo ni oscuridad, ni muerte.  
Estamos todos reunidos en la orilla del mar,  
y soy de aquellos que recogen las redes,  
cuando viene, en cardumen, la inmortalidad.

Sigan viviendo en la casa, y ella no se destruirá.  
Convocaré a cualquiera de los siglos,  
entraré en él, y construiré allí mi morada.  
Por eso están conmigo sus hijos  
y sus mujeres comparten mi mesa,  
pues la mesa es una sola para el bisabuelo y para el nieto<sup>129</sup>.



**Imagen 11.** Arseny con sus dos hijos, Marina y Andrei, 1935.

<sup>128</sup> Casetti, F. *Teorías del cine*, op. cit., p. 270. Sin lugar a dudas detrás de éstas afirmaciones está el invaluable aporte sobre la relación original entre el ombligo y la madre, la ley y el nombre, la voz y el deseo, que hace Denis V. (1977) en *El ombligo y la voz*. Buenos Aires: Amorrortu. [1974].

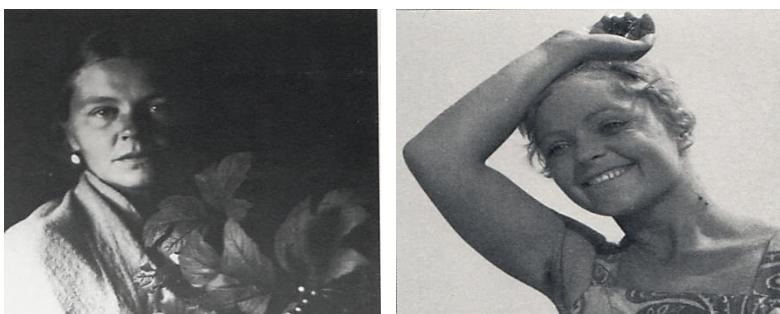
<sup>129</sup> Fragmento del poema tercero del film *El espejo* de Arseny Tarkovski, en Tarkovsky, A., *Poemas de El espejo* (Traducción de Irina Bogdashevski), se puede consultar en: <http://el-placard.blogspot.com/2011/12/poemas-de-el-espejo-arseny-tarkovsky.html>



**Imagen 12.** *Andrei y su madre María Ivanovna, 1975.*

#### **2.1.4 La otra orilla del río**

Una vez graduado de la Escuela de Cine y antes de afrontar el compromiso que se veía venir con su primer largometraje *La infancia de Iván* (1962), con el que habría de obtener el León de Oro del Festival de Cine de Venecia, Andrei se casa con Irma Raush, compañera del Instituto y actriz que interpretará a la madre de Iván en la película. Se destaca el extraordinario parecido que Irma tenía con María Ivanovna, la madre de Andrei.



**Imagen 13.** *María Ivanovna/ Irma Rausch.*

*La Infancia de Iván* es un relato fílmico con una estructura en apariencia clásica e, incluso, si se considera el género cinematográfico puede ser asimilable al de otras películas de la época asociadas con la propaganda bélica y con la exaltación de los valores patrióticos, tal como pretendía la novela de Vladimir Bogomólov que sirvió de base para la adaptación cinematográfica. Sin embargo, el film se aleja de estos condicionamientos; y aun cuando el ambiente de la Segunda Guerra Mundial está evocado por medio de detalles visuales, sonoros y diálogos, no hay acciones típicas de combate, pues la historia transcurre en una tregua. Tarkovski hurga en el individuo y en la tragedia de infancia. Parece responder a preguntas



que van más allá de la exaltación patriótica de la época: ¿qué queda después de la guerra?, ¿qué tipo de seres humanos sobreviven?, ¿quiénes han sido involucrados en ella?, ¿puede, una vez acabado el conflicto, haber esperanza y restablecerse la vida?, ¿hay alguien que ponga orden a semejante caos? El personaje principal que es un niño deja el sabor de lo siniestro; mezcla de inocencia y monstruosidad. Iván, como cualquier niño, añora un padre y lo ve representado simbólicamente en el capitán Kholín; sin embargo, éste no puede retirarlo del conflicto, no puede detener la compulsión de Iván por pasar a la otra orilla y asistir a su propia muerte. Cruzando los pantanos del Dniéper, literalmente Kholín es quien lo entrega a los nazis. El agua aniquila a Iván sin que sus protectores puedan hacer nada. Iván extraña a su madre que reaparece en sus sueños y pesadillas, siempre próxima al agua en baldes, en pozos, en el mar. De igual forma se une con su hermana en torno a manzanas, bajo la lluvia o corriendo por la playa. En los sueños Iván experimenta la ternura y alegría de la infancia; despierto expresa sentimientos de odio y ejecuta acciones violentas. Su muerte, después de la tortura a manos de los nazis, es la respuesta fatal a su ímpetu ilógico y desbordado. Al respecto escribe el director:

Hasta lo más profundo del alma me conmovía la figura del pequeño. Ante mis ojos estaba desde el comienzo como un personaje lanzado fuera de su órbita, destrozado por la guerra. Mucho, muchísimo, todo lo que forma parte de la niñez de aquel Iván está perdido irremisiblemente. Y todo lo que a cambio de lo perdido ha recibido como don maldito de la guerra es lo que en él causa aquella situación de tensión extrema<sup>130</sup>.



<sup>130</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p.36.



*La infancia de Iván, 1962.*

Esta conmoción que le produce al cineasta el mundo interior del héroe invadido por tensiones, comienza a definir la estética lírica tarkovskiana. Encuentra en la infancia de Iván el dictado de los personajes de Dovstoesvski al interesarse por los «caracteres externamente estáticos, llenos de tensión interior por las pasiones que los dominan»<sup>131</sup>. Si de lo que se trata es de las pasiones, entonces la normalidad estallará abriéndose a las conexiones más inusitadas; de ahí que los materiales narrativos sean intervenidos por procedimientos poéticos y oníricos, por pausas e intersticios que desdeñan la continuidad lógica de los eventos, la acción y la proeza del héroe.

Cuatro pausas o sueños organizan el relato o lo que queda de él. Un sueño abre el prólogo y otro cierra el film a la manera de epílogo. Iván entrará en los sueños para recuperar su infancia perdida; ahí, entre sus pesadillas, aparece su madre asociada al agua y su hermana a las manzanas, al juego, al mar; pero todo esto no logra humanizar a Iván porque vuelve al único juego real y despiadado que conoce, el de la guerra. Los sueños están asociados con el recuerdo vívido de su madre y con el deseo de estar con ella, por lo mismo que son también pesadillas, momentos siniestros (como sucede con la escena del pozo donde el agua brota de su interior y aniquila a su madre o en el juego-pesadilla de Iván donde ni la campana y su espiritual sonido logran tranquilizarlo). En este espacio onírico de guerra aparece su madre, mientras que Iván con un gesto vengador y desencajado porta un cuchillo. «¿No latirá entonces, en el fondo más oscuro de este sueño que acaba en pesadilla, una tan profunda como inexpresada hostilidad hacia la madre amada?»<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p.36.

<sup>132</sup> González Requena, J. (2008/2009). Seminario de Psicoanálisis y Análisis Textual. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), Sesión del 13/02/2009 (24/8/2009), Universidad Complutense de Madrid. La Infancia de Iván le parece al crítico español definitivamente relevante para conectar las relaciones especulares con la restante obra del ruso. Se puede consultar en: <http://gonzalezrequena.com>

El film se desarrolla en una continua zozobra y es de esperar que así suceda en la guerra; sin embargo, los combates y hazañas militares no constituyen el centro de la película. En los momentos de regocijo donde Iván se congenia con los militares sueña con su madre y hermana en un ambiente aparentemente tranquilo; pero en momentos de tensión cuando la casa o refugio es atacado por la artillería del enemigo, Iván padece de pesadillas internas. Iván es separado de ese ambiente, obligado a tomar otro rumbo, no obstante reincide en el lugar y su violencia. Al final del relato Iván muere ejecutado por sus enemigos, pero el film no termina ahí como podría esperarse; hay otro final igual de cruel, porque a sabiendas de que el pequeño héroe ha sido ajusticiado, el sueño continúa: Iván se ve al lado de su madre que lo contempla mientras bebe de un cubo de agua, luego juega a las escondidas con otros niños y de repente corre con su hermana por la arena. Con este último sueño concluye la historia. Y se diría que es la resonancia del deseo del personaje, una especie de flashback que le recuerda al espectador una circunstancia feliz; no obstante, esta estrategia enunciativa pone en evidencia otro deseo, el del narrador que en la escritura fílmica se inscribe como imagen poética e idílica del contacto originario con la madre. Tal vez la película no solo trata del conflicto bélico entre dos bandos militares, ni del sacrificio de un héroe de guerra, sino de otro sacrificio y otra guerra: aquella que también tendrán que librar los personajes tarkovskianos de sus próximos films, ese combate de amor y de rechazo con el fantasma femenino, llámese agua, espejo o madre.

Sencillamente Tarkovski no podía hacer una película propiamente bélica, porque al fin y al cabo ¿qué de heroico y patriótico tiene la infancia en la guerra?, ¿cuál es la razón para que un chico como Iván actué arriesgando la vida?, ¿hacia dónde dirige su destino? El film no explicita ningún porqué; éste héroe solo existe empujado por una acción sin sentido y propiamente pulsional. Desde luego que esto no debió gustar a las autoridades soviéticas cuya ciencia positiva intentaba explicarlo todo. Andrei Tarkovski como André Bresson –recuerda Pilar Carrera– se empeñaron en hacer el vacío y en no dar razones. Por ello los espectadores de sus películas viven la paradoja especular de desconocer aquello que creían conocido o son conscientes de que lo aparentemente cercano, en realidad, está lejos<sup>133</sup>. El epílogo de este primer largometraje termina con la imagen de dos niños desnudos, inocentes, que corren por la playa a la orilla del mar. Un remate siniestro, pues frente al abatimiento viene el regocijo, más uno ilusorio y por ello melancólico. El niño decapitado sigue corriendo a orillas del mar.

---

<sup>133</sup> Carrera, P. *Andréi Tarkovski. La imagen total*. op. cit., p.41



*La infancia de Iván, 1962.*



*El espejo, 1974*

En *El espejo* la tragedia de la infancia vuelve a cobrar protagonismo con los niños de la guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial. Ahí los niños son abandonados, exiliados, asesinados y también preparados militarmente para la guerra. Más hay una suerte de escepticismo, incapacidad e idiotez que acentúa la tragedia del episodio. La guerra no es un juego de niños y, sin embargo, a lo que más juegan los niños es a la guerra. Los niños repiten en su espejo vivencial eso que ven hacer a los adultos.

Casi todos los críticos de Tarkovski están de acuerdo con que *La infancia de Iván* es todavía el inicio defectuoso de un gran realizador; ¿qué arranque no lo es? Es un error, en cambio, no tener en cuenta los primeros films donde late el deseo más hondo y se propone el lenguaje y la técnica para alcanzarlo. Desde los inicios —observa Mariman Skakov— el cine de Tarkovski evoluciona como una forma de arte que fusiona elementos realistas y fantásticos convirtiéndose en la táctica que estructura el núcleo del film. Los sueños no funcionan simplemente como un elemento del contenido, sino que son parte de la generación misma de la forma<sup>134</sup>.

*La Infancia de Iván* fue el largometraje inaugural con el cual se daría a conocer internacionalmente el cineasta ruso. No en vano su maestro Mijaíl Romm, que en el estreno presentó el film, precisó a los espectadores que un género nuevo había nacido en la Unión Soviética: «No olviden este nombre: Andrei Tarkovski», terminó diciendo<sup>135</sup>.

### 2.1.5 El misticismo nacionalista



*Andrei Rublev (1966)*

Tan pronto tuvo éxito la *Infancia de Iván*, no se hizo esperar la vigilancia de las autoridades rusas que temían que los siguientes filmes de Tarkovski no siguieran los lineamientos del Partido Comunista o que entraran en contradicción con el comité estatal

<sup>134</sup> Skakov, N. *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time.*, op. cit., pp.40-41.

<sup>135</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (I). op. cit., pp. 127 (Tomado de Maya Tarkovskaia, Tarkovski. Cinema as poetry, 1989, p.1.).

Goskino. A pesar de las trabas al guión y a la aprobación presupuestal para el rodaje de su próxima película, ésta siguió adelante. Eran los años de la Guerra Fría y cualquier denuncia – directa o velada– hacia el régimen era reprimida. Como resultado de esa vigilancia, el film *Andréi Rublev* (1966) fue prohibido hasta 1971, año en que se estrenó en Rusia, cuando en Europa y hasta en el Japón ya era conocida. *Andréi Rublev* se exhibió a las cuatro de la mañana del último día en el Festival de Cine de Cannes, por orden expresa de las autoridades rusas con el fin de evitar cualquier posible nominación; igualmente el film fue distribuido con reservas. La película sobre el monje pintor de iconos, como la anterior, tendrá luego numerosos y altos reconocimientos, instalándose en la historia del séptimo arte como obra de culto.



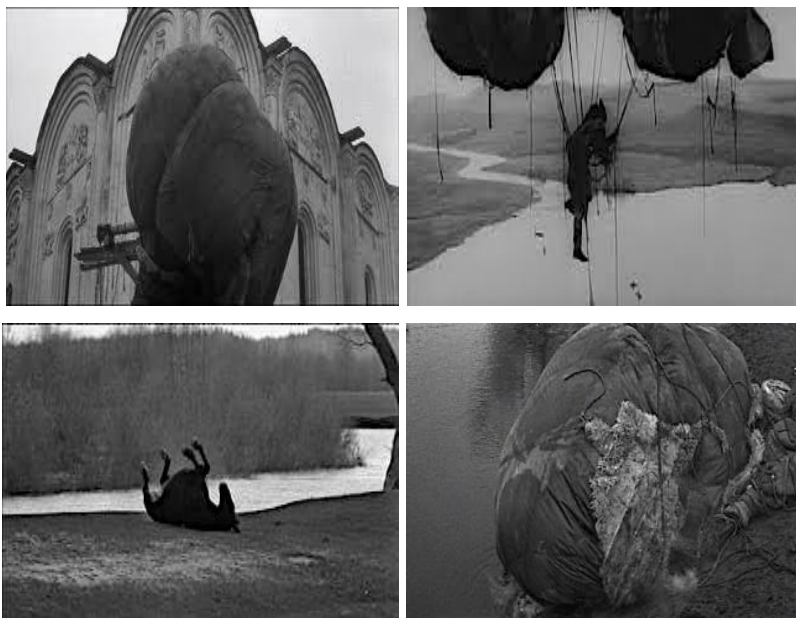
Es notable el hecho de que con esta película Tarkovski se interna en el pasado de la historia rusa y que, al no haber suficientes datos biográficos del monje iconódulo, él y Andrei Konchalovski tuvieron que recurrir a su imaginación para enriquecer el guión; circunstancia que le favorecía a un director tan creativo y transgresivo como Tarkovski. No obstante el cineasta ruso no deseaba hacer una película propiamente histórica y biográfica, sino encontrar la forma de actualizar el pasado del monje y conectar la época medieval con la contemporánea. Si bien no disponía de referencias históricas abundantes, había, sin embargo, otro interés que partía del icono mayor de la tradición rusa: la *Trinidad*. Más allá del icono, los guionistas se plantearon la idea de lo divino que hay en lo humano y viceversa, la verdadera realidad que consagra al icono a lo largo de la historia espiritual rusa.

El relato de Andrei Rublev fue concebido al modo de un retablo medieval o de narración prerrenacentista, al estilo del *Decamerón* de Boccaccio, por ejemplo; es decir como un conjunto de narraciones con cierta unidad interna. El film se compone de una serie de episodios anteceditos de subtítulos e intercalados, con personajes que reaparecen en otras escenas y que dan la sensación de una continuidad. De hecho hay progresión temporal en la fecha de las secuencias, sin que esto suponga una fidelidad biográfica, sino un perfil y quizá un pretexto para enfocar otro aspecto decisivo del film. Las partes en que éste se divide son: Prólogo, El bufón (1400), Theofhanes el Griego (1405), La pasión de Andrei (1406), La celebración (1408), Día del juicio (1408), La incursión, El silencio y La campana. El film comienza con un prólogo y termina con un epílogo; una estructura constante en las obras de Tarkovski que no estaría mal llamarla estructura en espejo, dado que varios motivos se reiteran con variaciones. Por ejemplo, *Andrei Rublev* inicia y termina con el ideal sagrado del arte, en *La Infancia de Iván* y en *Sacrificio*, el niño, los cubos de agua y el árbol se repiten, en *Solaris*, para dar otro ejemplo, tanto al inicio como al final, Chris aparece en la misma campiña como si no se hubiera movido y la historia hubiera acontecido en su imaginación.

Andrei Rublev inicia con una semisubjetiva de un hombre montado en un globo que se eleva por encima de la catedral; la cámara en plano general muestra a los seres y las cosas empujadas; el ángulo picado hace sentir el poder del cine como arte: «Estoy volando», dice el hombre que dirige el artefacto. La cámara literalmente sobrevuela en semisubjetiva; en ningún momento es subjetiva plena y no lo será en todo el film, pues el dispositivo se descubre desde algún lugar. Desde arriba se muestra a los hombres que navegan en canoas por el río, animales que corren, el pantano, los árboles, un pueblo y sus catedrales, un caballo que a orillas del río se regodea con su fuerza salvaje y belleza, adelantándose quizás al fracaso de ese Ícaro en globo que osa desafiar la gravedad de la Tierra. De repente todo sucumbe y el globo se estrella a la orilla del río; luego se ve el humo del aceite quemado del globo burbujeando en el agua, el cuero desinflándose lentamente: el deseo de volar que se extingue. La voluntad del fuego-aire se templea con tortura en el agua-tierra que bulle; el sacrificio del creador y soñador ha sido visualizado. El agua atrae, la gravedad es invencible. El artefacto aéreo es una anacronía que evoca el globo aerostático construido entre 1707-1783. En *El espejo* (1974), el globo también aparece extraído de un documental y su relación con el prólogo de Rublev es innegable. Se trata del globo tripulado por Fedosechenko, Vassenko y Ussyskin el 30 de enero de 1934, intentando alcanzar un record de altura que acabó en tragedia.



La secuencia final de *Andrei Rublev* es a color; inicia justamente con las brasas todavía ardientes que quedaron de la fundición de la campana en medio del barro y el agua. Por disolvencia aparecen en plano-detalle los iconos de Andrei Rublev, fragmentos que dan la impresión de que fueran figuras de arte abstracto, pedazos de materia y color diseminados por el espacio. Los famosos iconos no son expuestos en plano de conjunto; la pintura total del monje apenas si se puede visualizar. La secuencia termina con un plano cerrado de las figuras de la *Trinidad*, la obra más significativa del pintor medieval. El arte renace de las cenizas en fragmentos de figuras ante la mirada del espectador. Si en el prólogo el vuelo en el globo sucumbe, al final, la creación de las formas a color parecen triunfar en medio de un coro litúrgico, los sonidos de la tormenta y la lluvia. Cuando el espectador se prepara para el final, lo sorprende de nuevo el blanco y negro de una imagen concreta, natural, un extraño fragmento de vida animal que cierra el film. Se trata de unos caballos que en una pequeña isla formada por el río pastan bajo la lluvia torrencial. La humanidad y su espiritualidad sobrevive, pasiva y atrapada en el agua que acosa por todos lados.



*Andrei Rublev, al inicio del film*





*Imagen 14. Iconos del pintor Andrei Rublev, al final del film.*



*Último fotograma de Andrei Rublev.*

El personaje central tiene pocos diálogos y su mutismo se acentúa con el voto de silencio que hace después de matar con un hacha a un soldado que intentó violar a la muchacha sordomuda, en la incursión violenta de la alianza tártara-mongol-rusa en la iglesia de Vladimir. En este retablo fílmico un príncipe ruso ataca a su hermano gemelo, el gran príncipe, en un acto de traición, envidia y fratricidio; es una circunstancia en espejo que

figura la historia del pueblo que se ataca a sí mismo: «Si no lo hacemos nosotros, se despedazarían entre ustedes», dice el jefe tártaro. El monje Andrei Rublev actúa como testigo de los acontecimientos que retrata la cámara; en otras escenas desaparece dando lugar a una inquietante y plástica reflexión sobre la naturaleza, el sentido del arte y el artista en la sociedad, y también sobre el acto creativo y el pasado de la cultura rusa. Es un personaje que no se puede llamar principal en sentido estricto, no se desarrolla, ni teje la acción dramática; excepto en algunos momentos, como en el asesinato del tártaro o cuando se dispone a pintar los murales, que sin embargo no son vistos por el espectador. Desde el asesinato, Rublev decide no hablar y parece perder la fe y los preceptos aprendidos en el monasterio de Andrónico: «Caridad, unidad, fraternidad». Se niega a pintar hasta cuando conoce a Boriska, el falso fundidor de campanas que, apoyado por su fe, finalmente logra fundir una campana y hacerla sonar a los oídos del Príncipe y sus invitados italianos. Boriska aterrado ante la posibilidad de haber fracasado, llora en brazos del monje que lo consuela y le da fuerzas. A los dos personajes los identifica la fe; al uno porque la obtuvo y al otro porque la recupera. Andrei Rublev volverá a pintar iconos y Boriska seguirá fundiendo campanas. Un hecho que no pasa desapercibido es que esta escena se da en medio del agua, el fuego y el barro; materias tan caras para la cinematografía del director ruso.

La historia del campanero, unida a la recuperación de la fe y de la creatividad artística del monje, dibuja un relato de corte clásico armado en retablos. No obstante subyacen al film puntos de vista discursivos, poéticos, plásticos e históricos. La enunciación fílmica se mueve en torno a pausas, ritmos lentos, acciones que están a punto de comenzar, pero que no se desarrollan y que jamás terminan; actuaciones tensionantes con detalles minuciosos que dibujan la vida de la época, tan espiritual e inocente como materialista y brutal; tan alejada en el tiempo, pero así mismo tan cercana. La escenografía siempre está en construcción y destrucción, aflorando en ella las ruinas en medio del agua y del barro. En los films tarkovskianos no parece posible substraerse a los elementos naturales mezclados; sin embargo, estos no están ni unidos ni integrados, como un espejo roto, turbio o manchado. Andréi Rublev acontece como un largo sueño en el que se insertan pesadillas. Un momento de la historia rusa fragmentada y yuxtapuesta como retablos («nouvelles») que cuentan pequeñas historias esculpidas en bloques de tiempo, acaso hilvanadas por el personaje del monje que, por otra parte, no es sólido, pues comparece en la historia casi como un fantasma construido con recuerdos que la memoria colectiva trae a fogonazos. De cualquier forma, es imposible dar cuenta de la totalidad de lo vivido.

Nada más tarkovskiano que disponer de la tensión del espectador, pues éste tiene que aceptar el film como un espejo que es «una segunda realidad» distinta de la cotidiana. El espectador es un co-creador de la película que enlaza las sortijas del collar, alguien con quien el director comparte una verdad que expresa un ideal ético. A propósito de *Andrei Rublev*, Tarkovski escribe que al inicio el monje padece una contradicción entre la verdad cruel que vive y el ideal de armonía de su creación artística, y agrega que:

La afirmación central de esta película es precisamente el hecho de que un artista solo será capaz de expresar el ideal moral de su época si no huye de sus sangrientas heridas, si las vive en su propio cuerpo, en su propia vida. El trascender en nombre de un quehacer superior una verdad «baja», experimentada en toda su crueldad: ésta es la verdadera misión del arte, que en esencia es algo casi religioso, una toma de conciencia sagrada de un alto deber espiritual<sup>136</sup>.



**Imagen 15.** *La Trinidad de Andrei Rublev (1422 y 1428)*

Esta reflexión sobre el arte como sacrificio o *martirologio* —así van a titularse más tarde sus diarios— que se da a propósito de su segundo largometraje, no está circunscrita únicamente al pintor de iconos Andrei Rublev, sino al propio Tarkovski, que a partir de aquí funda su experiencia artística como cineasta comprometido y fiel a sus convicciones personales, verdad que no es solipsista sino integrada al absoluto a través del arte, pues solo así puede ser compartida. Andrei no tardará en llevar estos pensamientos a la escritura de sus diarios y a la práctica cinematográfica; desde ese momento comienza a perfilarse su film *El día blanco* (primer título de *El espejo*). El 7 de septiembre de 1970, cuando todavía *Andrei Rublev* no ha sido estrenada en Moscú y el rodaje de *Solaris* no inicia, el cineasta escribe en su diario:

<sup>136</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 195-196.

Todo el tiempo pienso en *El día blanco*. Se puede hacer una película maravillosa. Sería justamente el caso de una película construida por completo a partir de la propia experiencia. Y estoy seguro de que, precisamente por esto, también será importante para el espectador<sup>137</sup>.

A partir de esta fecha crecerá la obsesión de rodar *El espejo*, film que desde varios puntos de vista se puede denominar autobiográfico, carácter que permanecerá en sus películas posteriores. Cultura, historia, infancia y arte se amalgaman cada vez más en el proceso creativo del cineasta. Nada como la época de Andrei Rublev, por ejemplo, para comprender cómo se forjó una parte del pasado histórico de Rusia; así, su compleja ubicación geográfica la hacía pertenecer a Oriente tanto como a Occidente, ser el escudo de Europa y tener su propia misión histórica, tal como le escribía Alexander Pushkin a Piotr Chaadáev en sus controvertidas cartas de 1836 (citadas en *El espejo*). Igualmente definen la naturaleza rusa las continuas guerras contra los mongoles y tártaros, y el esfuerzo por consolidarse como nación ante las tiranías de sus gobernantes, hasta cuando a finales del siglo XX comienza la promesa democrática. Andrei Rublev fue el pintor de iconos más importante de la cultura rusa antigua y fortaleció la espiritualidad del pueblo con el icono de la *Trinidad* (caridad, bondad, fraternidad) que, según Tarkovski, continúa haciéndolo al atar culturalmente a las generaciones. No en vano, uniendo épocas y films, en una secuencia en *Solaris* y luego en *El espejo*, la *Trinidad* aparece como una imagen relevante. A propósito del personaje principal de su segundo largometraje, de su fe y de lo que representa para el pueblo, Tarkovski escribe:

Resultará fácil imaginarse qué poco preparado estaba Andrei para esa confrontación con la vida real, de la que hasta entonces la habían separado los muros del convento, que desfiguraban la perspectiva de aquella realidad que quedaba tan lejos (...) Así tuvo que pasar por los círculos infernales del sufrimiento para poder unirse al destino de su pueblo. Y en ello, Andrei perdió primero la fe en que la idea de bondad y la realidad concreta fueran compatibles. Pero al final retornó (...) a sus comienzos, a la idea de caridad, de bondad, de fraternidad. Pero entre tanto había experimentado en propia carne su verdad más alta, la que se dirigía a la esperanza ansiosa de un pueblo castigado<sup>138</sup>.

Se puede leer en los intersticios de la anterior declaración un proyecto biográfico – casi hagiográfico– que no escapa de la obsesión de que todo auténtico artista tiene que afrontar el sacrificio para poder expresar la (su) verdad. Más, para que cualquier artista

<sup>137</sup> Tarkovski, A. (2011). *Martirologio. Diarios 1970-1986*. Salamanca: Ediciones Sígueme, p. 28.

<sup>138</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 115

alcance ese grado de perfección, es preciso que la forje con su propia experiencia. Andrei Rublev es uno de los alter ego del director Andrei Tarkovski. En este sentido, el viaje iniciático perfilado como formativo y cercano a la novela educativa, coincide con las reflexiones y situaciones que experimenta también el cineasta: la relación conflictiva del artista con la sociedad y cómo éste debe evitar ponerse al servicio del estado y la política; la autenticidad del genio artístico; el acto creativo como un acto de libertad; la identificación del artista con su pueblo y el arte como parte de su alma; el pasado que sobrevive en el presente o que parece nunca haberse ido y que, como en *El espejo*, hace que la vida transcurra como un sueño del cual es posible despertar solo con la muerte. Si, como escribió Calderón, «todo es sueño y los sueños sueños son», entonces «la muerte no existe en el mundo, todos son inmortales», dirá el poeta Arseny Tarkovski. *El espejo* y los otros films tendrán este perfil. Con el transcurrir del tiempo el cineasta reflexiona sobre su destino:

Las verdades tradicionales solo siguen siendo verdades si se ven confirmadas por la propia experiencia (...) Y al escribirlo vuelven a mi memoria mis años de estudiante, aquellos años en los que me introduje en una profesión, a la que –según parece– estaré condenado toda la vida (...) Desde la perspectiva de mi vida actual, las experiencias de aquellos años me resultan muy extrañas<sup>139</sup>.

He aquí el ejemplo de un misticismo creativo y de un nacionalismo artístico resultado de escuchar «la voz del pueblo» a través de la tradición; lo mismo hicieron Chaadáyev, Pushkin, Tolstoi, Dostoievski, Gogol y, entre ellos, fue el poeta, dramaturgo y novelista Aleksandr Pushkin quien más procuró la armonía. Tarkovski admiró a Pushkin profundamente, lo creyó superior a los demás «porque no investía a Rusia de un sentido absoluto» y porque además consideraba «que la misión de Rusia solo consistía en ser un intermediario para Europa». En cambio no compartía con el poeta la idea de desvincular la violencia y la sangre del carácter popular, porque, según el cineasta, la imagen artística termina siendo idealista y falsa, desvinculada así mismo de la historia<sup>140</sup>. El autor de *Eugenio Oneguín* (poema novelado publicado por entregas entre 1823 y 1831, e inacabado) encuadra motivos cercanos a los que le preocupaban al cineasta; aquellos que conflictúan la relación de la ficción con la vida cotidiana, del arte como imitación de la vida.

<sup>139</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 115-126. [1988].

<sup>140</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., pp. 68, 107, 193.

El proyecto tarkovskiano está en la línea de uno de los precursores del romanticismo, Friedrich Schlegel, en cuanto a la idea de que el hombre tiene el deseo terrible e insatisfecho de dirigirse a la conquista del infinito, rompiendo los lazos que lo encapsulan en la individualidad. Y, quizás también en la línea del filósofo y teólogo Johann Gottfried von Herder, cuyo pensamiento puede describirse en siete puntos<sup>141</sup>: i) Pertenecer a un lugar, a un grupo, a unas raíces, a una secta, a un movimiento. ii) La pertenencia es heredada, pero no a partir de criterios sanguíneos ni raciales, sino a través del concepto de nación (no de nacionalismo) y de la lengua como vínculo. iii) La obra de arte debe valorarse en relación al grupo al que se dirige, la intencionalidad del autor, el efecto en los espectadores y el vínculo creado entre el artista y su público, el arte y el pueblo. De esto resulta que a través de la imaginación y la investigación se pueden conocer otras culturas conectándose con el arte que éstas crean. Aparece, entonces, la historia y el evolucionismo, la concepción de que podemos comprender a otros seres humanos diferentes de nosotros. iv) Cada cultura busca su centro de valor, por ello cada época tiene sus propios ideales válidos para su tiempo, pueden coincidir con los ideales de otras edades; sin embargo tendrán sus características propias, quizá por esto se pueden admirar y conocer. v) De lo anterior se deduce que no hay principios universales, pues la ilustración creyó posible descubrir respuestas válidas y objetivas a toda pregunta que se hiciera sobre la humanidad: cómo vivir, cómo ser, qué es el bien, qué es lo bello, lo feo, cómo actuar, etc. Si el paradigma ilustrado era «somos humanos porque todos somos idénticos», el punto romántico es «somos humanos, precisamente porque somos diferentes». Isaiah Berlin dice que Herder es de los pocos pensadores que amaron las cosas por ser lo que son, sin condenarlas por no haber sido de otro modo, de allí su repudio por la cultura que aniquila a otra. vi) Valorar los anticuarios, los mundos nativos, el arte popular («el folklor»), las artesanías, los mitos y leyendas; rechazar todo aquello que lleve a la estandarización, que niegue lo genuino y auténtico, que no resalte «el genio popular». vii) Cada nación debe buscar aquello que está en su interioridad y que hace parte de su tradición; decir la verdad, su verdad, porque ésta es igual a cualquier otra; este estallido de las diferencias se da como un mosaico, pero es imposible verlo en su totalidad (*los árboles no dejan ver el bosque*). El hombre en sí está limitado, también es un fragmento. Solo una conciencia superior (Dios) puede mirar como unidad la fragmentación, tal vez también el arte puede acercarse a una visión del universo como armonía.

---

<sup>141</sup> Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, pp. 73-97. Se sintetizan apartes del capítulo III, “Los verdaderos padres del romanticismo”.

Esta prolongada digresión tiene sentido en la medida en que se relaciona con varios de los planteamientos que hace Andrei Tarkovski, en tanto que siguen la tradición rusa y a su vez se intertextualizan con la cultura occidental. Sin duda, el director pensó en que Andrei Rublev (afirmación que sirve también para toda su cinematografía) mostraba los orígenes más genuinos de la nación rusa y dilucidaba los grandes problemas del arte junto a su carácter nacional, porque nadie como él para creer que el artista solo puede expresar con grandeza lo que conoce bien, es decir, aquello que ha vivido desde la infancia y que trae a la memoria forjando la estética de su obra. De hecho, Tarkovski se sentía un realizador tradicional, en el sentido de estar profundamente enraizado en la historia y tradiciones de su país. No concibió otro cine que no tuviera esas características de pertenencia, «el cine ruso es ruso y el italiano es italiano», repetía; jamás creyó en un arte internacional porque la cinematografía debe estar ligada al espíritu nacional, aunque sin desligarse del mundo ni condenar lo nuevo. ¿No fue el nacionalismo el giro que dieron las vanguardias para encontrarse con la revolución? Y, aunque Tarkovski pertenecía a la posvanguardia, es decir, a la época cuando la revolución ya no tenía ni sombra de lo que proclamó, siguió construyendo su proyecto nacional. Lo que el director ruso proponía (y se lee en Andrei Rublev) es una asimilación reelaborada de las tradiciones, una lectura del pasado desde el presente y desde una experiencia individual. El ejemplo de continuidad en una tradición nacional lo pone a través del desarrollo del arte español:

Para mí está claramente definida la línea del desarrollo de la tradición española: El Greco, Cervantes y Goya, son las fuentes de las que parte Buñuel. Él no podría existir en absoluto sin El Greco, sin Goya, sin Cervantes; eso es indudable. La crudeza de Goya, por ejemplo, su lenguaje directo cuando manifiesta su sufrimiento por el pueblo, ha penetrado en Buñuel, forma parte de su sangre, de su organismo, por así decir.

La profundidad del drama espiritual que se desarrolla ante nuestros ojos en los personajes del Greco, esa profundidad espiritual que manifiesta la tradición que parte del Greco, se transmite asimismo de modo diáfano a Buñuel; al menos, yo lo siento así cuando veo *Los olvidados* (1950).

Buñuel posee de Cervantes ese anhelo que se refleja en don Quijote y que en Nazarín se manifiesta de un modo peculiar. Para mí está completamente claro que Buñuel es asombrosamente tradicional y, por lo tanto, asombrosamente popular, asombrosamente

comprensible y lógico para los españoles, para los pueblos de sangre hispana, es decir, los que participan en esa línea tradicional<sup>142</sup>.

Dijo lo mismo de Akira Kurosawa y el cine japonés, de Ingmar Bergman y el estado de ánimo del hombre contemporáneo sueco, de Jean François Truffaut y André Bresson (excepciones del cine francés) en la actitud serena e inmediata de expresar las tradiciones en la línea de Vigo; también nombraba a Federico Fellini y Michelangelo Antonioni, aunque le parecía que el primero es retórico y didacta, porque atacaba la conciencia y no los sentimientos; mientras que Antonioni estaba más cerca del corazón de su público. De cualquier forma, todos estos directores, más el ruso Aleksandr Petróvich Dovzhenko, supieron extraer lo auténtico de lo popular y sus tradiciones, y lograron expresar el carácter nacional de sus países.

### 2.1.6 Camino a Solaris

En los años sesenta y setenta, una vez decantadas las vanguardias, consolidados los cines nacionales, reconocido el cine independiente y de autor, se consagran definitivamente cineastas como H.G. Welles, Alfred Hitchcock, John Huston, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Andrzej Wajda. Por su parte, Andrei Tarkovski hace parte de la generación de directores internacionales como François Truffaut, André Bresson, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Robert Altman, Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Win Wenders, entre otros. En este panorama cinematográfico de dos décadas, se descubre el lugar privilegiado de Andrei Tarkovski. Después de la exhibición de sus dos películas en la mayoría de teatros europeos, varios premios y bajo la mirada de la crítica mundial, el director ruso continúa rodando sus guiones pese a las restricciones y el control que el estado soviético ejerce sobre la gestión y destino final de sus películas. No obstante ser condicionado por los productores (Goskino, Mosfilm), el cineasta no renunció a su entereza y pasión; por el contrario, aprovechó cada

---

<sup>142</sup> Llano, A. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., pp. 157-158 (Tomado de Andréi Tarkovski, Sunday Mainichi, 15.09.1963; Cine cubano No. 22, 1964, p. 34; Cinema 65 No. 92 (I/1965), p. 54). Para una discusión en profundidad sobre el texto-Buñuel, su pretendido rechazo a la Ley y a la tradición bajo el presupuesto de la libertad surrealista, remitirse a González Requena, J., *La diosa que habita en el cine de Buñuel, Amor loco en el jardín*. Madrid: Abada Editores, 2008.



oportunidad que tuvo para modular todo ese material y ponerlo al servicio de sus propias obsesiones.

Su diario *Martirologio* comienza el 30 de abril de 1970, cuando la película sobre Andrei Rublev no ha sido todavía estrenada en Rusia; aguardó seis años para que sus coterráneos pudieran verla. *Solaris*, su tercer largometraje está en proceso, y el deseo de rodar *El espejo* aumenta. En *Martirologio* revela por primera vez su obsesión de realizar cinematográficamente la vida y obra de Fiódor Dostoievski; quiere llevarlo a la pantalla, mostrar «su carácter, su Dios y diablo». Quiere leer todo lo que se ha escrito sobre él y sabe que también necesita leer filosofía rusa, por ejemplo: Vladimir Soloviov (1853-1900), Konstantín Leóntev (1831-1937) y uno de los más grandes pensadores religiosos del siglo XX, Nikolái Berfiáyev (1874-1948). En relación con Dostoievski, el cineasta escribe:

Puede llegar a ser el sentido de todo lo que me gustaría hacer en cine. Pero ahora toca *Solaris*. De momento, todo se desarrolla con dolor y con esfuerzo, pues «Mosfilm» ha entrado definitivamente en una etapa de crisis. Después, *El día blanco*<sup>143</sup>.

*El idiota* (1868-1869) es la novela de Dostoievski que en ese momento motiva al cineasta. ¿Hay alguna relación entre Rublev y Dostoievski para desear continuar rodando films biográficos de naturaleza tan particular?, ¿hasta qué punto los dos artistas amplifican el deseo de Tarkovski para hacer su propia película autobiográfica? Interesa un aspecto importante que se reflejará luego en sus films *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio*: el arte como memoria originaria y alma del pueblo, como expresión de una verdad y algo sagrado, como sacrificio y libertad creativa. El arte como un replegarse hacia su propio dispositivo de expresión y comunicación, como una concentración sobre lo específico de su trama y fondo. Si en Rublev el mundo es un icono que lo presenta (no representa) de manera religiosa por ser inmediato a los sentidos y al alma, donador de armonía, fraternidad y amor; en Dostoievski este mundo es un acontecimiento en contradicción, dialogía que purga dentro del sujeto como síntesis del afuera social, un alma trágica y absurda, un existir nervioso impedido para ser de una sola pieza como en otros tiempos, tal y como escribe en *El idiota*. Para Tarkovski el mundo comparecerá como un híbrido del pintor y el novelista; pareciera sostenerse en esa dualidad que está allí dándose a los sentidos: si por un lado la realidad es historia fragmentada y turbulenta, por otro es imagen que como un icono religioso

---

<sup>143</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p.17

es inmediata a la emoción, esculpe el tiempo y lo sella como memoria que se eleva al absoluto:

El hombre que no busca la grandeza del alma no es nada. Se parece a un ratón de campo o a un zorro. La religión es la única esfera descubierta por el hombre para definir lo poderoso. Y «lo más poderoso del mundo es lo que no se ve, no se oye ni se percibe», dijo Lao Tsé<sup>144</sup>.

Almas religiosas las tres (Rublev, Dostoievski, Tarkovski), atormentadas y dramáticas; encararon el nacionalismo ruso en expresiones distintas: iconos, narraciones, imágenes fílmicas. En todos está la fe, porque para ellos sin ésta no hay arte y sin arte no hay acceso a lo sagrado. La naturaleza es divina y Dios y la Tierra son una y la misma cosa. Por eso el alma rusa necesita de lo infinito y lo eterno; por eso el arte debe expresar la esencia de la vida, todo lo pasado, lo presente y lo futuro. Es evidente el rechazo de los tres a la modernidad materialista de su época, a la desigualdad de la riqueza y destrucción de la naturaleza; a su ideología individualista y relativista. En su lugar está la Gran Tradición como renovación prometedora de un posible futuro. Por eso era tan importante para Tarkovski continuar atando la tradición rusa y su clasicismo a las generaciones modernas. De ahí que repudió el hecho de que el socialismo hubiera abierto un boquete histórico de borrón y cuenta nueva. Un dato interesante es el que Tarkovski comparte con Serguéi Eisenstein, una cierta visión vanguardista que intentaba hacer comprender a su generación el presente recreando escenas del pasado; así como ocurrió en *Alexandr Nevski* (1938), la época del yugo tártaro es usada como ejemplo de unidad y resistencia contra los invasores alemanes. Según Eisenstein, el pueblo debería ver este film como ejemplo contra los fascistas que amenazaban la revolución soviética. Tarkovski no aceptaba la didáctica, sino la filosofía cinematográfica; aquella empeñada en encontrar un pasado armónico portador de belleza, capaz de imponerse al tiempo caótico que se vivía en la segunda guerra mundial. Serguéi Eisenstein en *Iván el Terrible* [*Iván Grozny*, 1944-1946], acaso intentó ser un espacio para la comprensión y comunicación entre las naciones en conflicto, y afirmó que el familiarizarse con el pasado histórico y «con los tatarabuelos, es uno de los mejores y más profundos medios de comprensión mutua»<sup>145</sup>. Este postulado se asemeja al pensamiento de Tarkovski: trabajar sobre Rublev es acercar el tema de la vida de esa época a su vida, aunque las características de la actualidad sean distintas. De allí que el film no sea puramente histórico o re-creación del pasado.

<sup>144</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 26.

<sup>145</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (I). op. cit., p. 164.

Siguiendo este orden de ideas, un último aspecto ya señalado cuando se habló de Mijaíl Romm que, dicho sea de paso, pertenecía a la época de Eisenstein, es el que tiene que ver con la estructura de hierro y los aditamentos de arcilla que cubren la idea principal y las «nouvelles» que configuran el universo del film. Unir los episodios no es una tarea que debe ser dejada al azar, sino que hay leyes internas en el montaje cinematográfico y una lógica necesaria que es preciso descubrir y usar. Andrei Rublev participa de esta concepción del montaje en la que Tarkovski esconde la idea sobre «¿cuál es la esencia de un artista genial, cómo un artista llega a serlo?»<sup>146</sup>. El cineasta confesaba que se había valido del pintor de iconos para explorar la naturaleza de la creatividad artística y del genio poético; y que además quería «analizar la mentalidad y la conciencia cívica de un artista que ha creado tesoros espirituales de significación intemporal»<sup>147</sup>. Esta forma tarkovskiana de tejer las secuencias o pequeñas novelas guarda similitud con el proyecto *Qué viva México* (1932) de Sergéi Eisenstein, film que quedó sin terminar, pero cuya estructura épica que resalta el comportamiento heroico del pueblo mexicano se articulaba en cinco episodios, entre ellos un prólogo y un epílogo<sup>148</sup>. Johnson y Petrie también ven la influencia, aunque Tarkovski no la reconocía, de Eisenstein en algunas escenas de Andrei Rublev, sobre todo en aquellas donde se acentúa el conflicto y el horror, combinando intimidad y expansión, detalle y visión global<sup>149</sup>.

Ese «juego de pasiones como el despliegue de eventos que pasan ante los ojos del espectador»<sup>150</sup>, como escribió Eisenstein, ata a los dos cineastas en la búsqueda de un film no únicamente histórico, sino poético y ético que muestre el triunfo del arte sobre la vulgaridad de la vida y ésta, a su vez, como apoteosis sobre la muerte. No obstante el vitalismo, reina en los imaginarios fílmicos de los dos artistas rusos. Si bien hay consistentes diferencias entre los dos cineastas, tienen afinidad en la búsqueda de lo absoluto, el rechazo a la palabra (con ello al relato), la emergencia del cuerpo y sus gestos expresivos extremos, la procura del éxtasis religioso, el deseo revolucionario de ir más allá del realismo, de procurar ver en la

<sup>146</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (I). op. cit., 180.

<sup>147</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (I). op. cit., 180.

<sup>148</sup> Si bien la pieza fílmica quedó sin terminar, circuló por el mundo en una versión siempre comentada. Sin embargo en 1979 el guionista de *Qué viva México*, el director de cine Gregori Alexandrov, a partir de los story boards llevó a cabo un montaje completo de la película de Sergéi Eisenstein: cuatro episodios, más un prólogo y un epílogo. El prólogo es una alegoría del México prehispánico, «Sandunga», recrea una boda indígena en Tehuantepec; le sigue «Fiesta» que es el ritual de la fiesta brava; luego «Maguey» o la tragedia de un campesino que se rebela contra su patrón y «Soldadera» o el sacrificio de una mujer revolucionaria. Termina con el conocido «Día de los muertos», sincretismo y ritual en torno de la muerte.

<sup>149</sup> Johnson & Pietri. *Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*, óp.cit, pp. 93-94.

<sup>150</sup> Llano, R. *Tarkovski, vida y obra...* (I). op. cit., 182.

materia el sustrato de las sensaciones estableciendo fuertes vínculos psíquicos con el espectador. Vínculos no precisamente políticos y sociales para el caso de Tarkovski que intentaba alejarse del régimen soviético. Para decirlo a la manera de Jesús González Requena cuando se refiriere a Eisenstein, y que aquí sirve para los dos cineastas: ambos se manifiestan «como una metáfora del deseo –del «ansia»– de un sujeto»<sup>151</sup>.

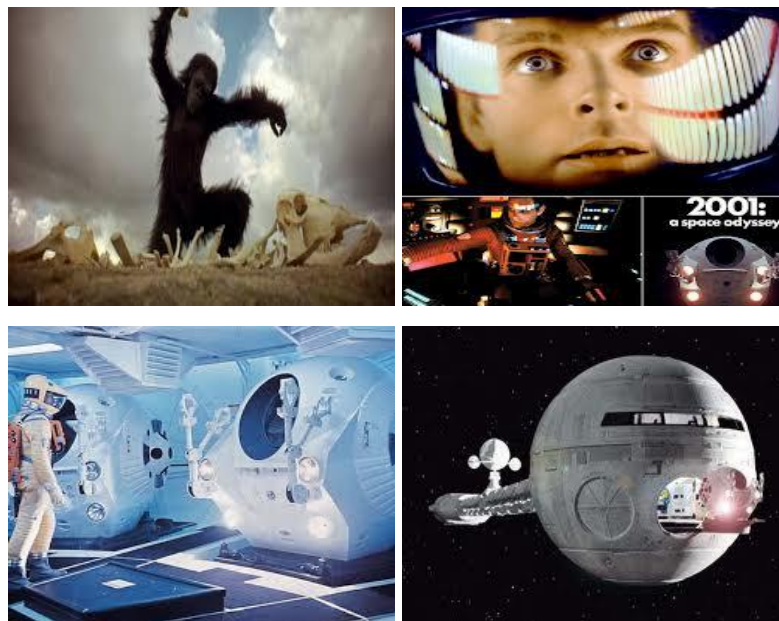
### 2.1.7 La espesa agua pensante



El siguiente film de Tarkovski fue *Solaris* (1972), criticada por sus similitudes con *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick. El ruso siempre afirmó que no había visto la película del estadounidense. De cualquier manera son experiencias distintas, dado el uso particular de recursos narrativos, escenográficos, técnicos y visuales en cada una de ellas. Siempre que se haga una crítica comparativa, en algunos aspectos pueden coincidir: la evolución de la conciencia, el conflicto entre la inteligencia humana y artificial, la energía extraterrestre y la búsqueda del superhombre nietzscheano (reafirmado, para el caso de la película de Kubrick, con el poema sinfónico *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss). En cualquier caso, el universo de *Odisea en el espacio* es tecnológico: la computadora Hall dirige la aventura de los astronautas; mientras que el de *Solaris* es onírico: se dirige por el deseo e involucra lo femenino como eje dramático. En

<sup>151</sup> González Requena, J. (2006). *S.M. Eisenstein (Lo que solicita ser escrito)*. Madrid: Cátedra, 2 ed., p.30. Partiendo del «sentido tutor» que cristaliza el significado de la obra de Eisenstein como el más grande y auténtico revolucionario, el autor interroga el texto para cortocircuitar semejante evidencia. Se volverá a esta comparación al final de capítulo en: «Relato posclásico, héroe lírico».

Kubrick la clave es el viaje hacia el futuro, la evolución, el salto en el trampolín del tiempo; en cambio en Tarkovski, el viaje más bien es un retorno a lo cotidiano o quizá un sueño-pesadilla del que Kelvin al final parece despertar.



*Imagen 16. 2001: Odisea en el espacio (1968) de Stanley Kubrick.*



*Solaris (1972) de Andrei Tarkovski*

De acuerdo con *Esculpir en el tiempo* y según su propio testimonio en el documental *Tempo di viaggio*, Andrei Tarkovski consideraba a *Solaris* como su película

menos lograda; según él no consiguió escapar a las reglas del género de la ciencia ficción. Incluso, el propio autor de la novela, Stanislav Lenn, nunca estuvo de acuerdo con esta adaptación cinematográfica. En su diario el cineasta ruso anota que hay demasiada prevención por lo que puedan decir el Comité Central y la dirección General de Cultura; sospecha que *Solaris* tendrá una difícil aceptación como ocurrió con *Andrei Rublev*. El 12 de enero de 1972 anota 35 objeciones y exigencias que en distintos departamentos le hicieron al film. Se muestra desconsolado e indignado. Llamamos nuestra atención algunas de estas objeciones por ser interesantes en relación con *El espejo*, sobre todo en cuanto al quiebre del relato y el héroe lírico<sup>152</sup>:

1. *Hacer más clara la imagen de la Tierra del Futuro*. Cabe preguntarse en esta objeción a qué futuro se refiere; sin duda, *Solaris* es más un retorno.
2. *¿Desde qué sistema político viene Kelvin? ¿Del socialismo, el comunismo o el capitalismo?* Es conocido que la cinematografía tarkovskiana incomodó al socialismo tanto como al capitalismo.
3. *Suprimir el concepto de Dios*. Tarea difícil para quien creía que la crisis de la civilización estaba justamente en la falta de creencias y de fe.
9. *Final: ¿no se podría a) mostrar el retorno real de Chris a la casa del padre b) o mostrar claramente que Chris cumplió su misión?* De hecho ninguno de sus protagonistas cumple con su misión, porque entre otras cosas, no hay misión y todo es fruto del azar, del vivir las circunstancias que les toca: Iván no tiene una misión en la guerra, no se sabe por qué está allí, aunque el espectador suponga su tragedia familiar. Andrei Rublev quizá es el único que tiene una misión: pintar iconos, pero no está convencido del todo, pierde la fe frente a la barbarie, incluso llega a pensar que nadie lo necesita, que su arte es inútil.
15. *La escena con la madre no es necesaria*. Esta objeción debió sonarle al director realmente fuera de lugar, pues es una secuencia propiamente tarkovskiana, onírica, delirante, pausada. Imposible elidirla, es esencial al film; inicia justo después de que Kelvin despierta al lado de su esposa que ha aparecido como un fantasma, un doble de su mujer fallecida diez años atrás. La esposa y la madre aparecen en el sueño del protagonista en situaciones especulares donde se confunden. Kelvin camina por el corredor de la estación espacial y frente al laboratorio de Sartorius se encuentra con

---

<sup>152</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., pp. 65-66 (entrada del 12 de enero de 1972). El texto de Tarkovski se resalta en cursiva y los números corresponden a las objeciones que para este estudio se consideran interesantes.



Snaut, quien le dice que el océano se activa gracias a su electro encefalograma y enseguida concluye: «Quizás estemos aquí solo para sentir por primera vez al ser humano como motivo de amor».

18. *¿Cuánto tiempo gastó el personaje entre el vuelo, el retorno y el trabajo?* Si hay rotura en el relato, los fragmentos no dan cuenta cronológica, el tiempo se poetiza e importa muy poco cuánto tiempo transcurre entre una y otra acción.

23. *El consejo científico parece un tribunal. ¿Es acaso una alusión al Consejo Central del Comité Cinematográfico Goskino?*



24. *Mostrar el vuelo de la nave a Solaris.*

27. *No se entiende que el autor de las situaciones sea el Océano.*

31. *¿Qué es Solaris? y ¿los visitantes?*

Objeciones sin sentido que no son más que provocaciones. Lo menos que quería Tarkovski era mostrar la nave desplazándose por el espacio como espectáculo del futuro; he aquí una de tantas diferencias con la película de Kubrick. La película no se concentra en la tecnología propia del género de ciencia-ficción, por ejemplo, la nave se desmaterializa, los personajes y objetos aparecen en uno u otro lugar como si fueran el efecto de una especie de tele transportación provocada por el Océano. La propuesta fílmica de Tarkovski se aleja del género de ciencia-ficción y adopta otros parámetros más témporo-poéticos que de aventura espacial, porque el viaje en realidad no es hacia afuera sino hacia adentro. Es una metáfora

del inconsciente humano, del *Solaris* que todo sujeto carga consigo; una materia que piensa y materializa los recuerdos, los deseos, incluso contra la voluntad del sujeto.

¿Si a Tarkovski no le interesa el género de ciencia ficción, entonces porqué acogió el film? Una de las respuestas es que el argumento de la novela de Stanislaw Lem le ofrecía un material en consonancia con sus propias preocupaciones, es decir, giraba en torno de la condición humana y de su propia condición «navegando, al mismo tiempo, por un terreno más metafísico que espacial», como escribe Carlos Tejeda. Además, el futurismo le permitía un «espacio de acción neutro», sin fechas ni hechos concretos que situaran al espectador en un momento histórico determinado<sup>153</sup>. A la solarística de Lenn que revive mitos extinguidos y hace surgir de nuevo nostalgias místicas que los hombres ya no confiesan, Tarkovski añadió y quitó varios elementos, entre otros, le agregó un prólogo y un epílogo. Ya se ha visto que es una estrategia discursiva que le da espesor al texto fílmico, que lo hace particular y reticente, es decir, no fácil de ser dimensionado como relato tradicional. Pero el prólogo y el epílogo no son tampoco los tradicionales, no introducen ni aclaran la historia, sino que más bien la suspenden diluyendo los límites entre la realidad y el sueño. Los mecanismos dramáticos propios de la narrativa ficcional son intervenidos por diversas categorías documentales que modulan el tiempo en un ensayo muy particular, propiamente tarkovskiano. En *La infancia de Iván* estos mecanismos dramáticos se manifiestan como sueños idílicos enfrentados a los datos de la vida real bélica; en *Andrei Rublev* actúan como símbolos del vuelo, de la creación sagrada del artista y de la humanidad redimida que funcionan a la par con hechos históricos y conflictos insalvables; en *Solaris* son la disculpa para penetrar en la nostalgia de la naturaleza, en lo efímero de la vida, en la responsabilidad del hombre frente así mismo, la necesidad de amor y la insignificancia del hombre frente al cosmos.

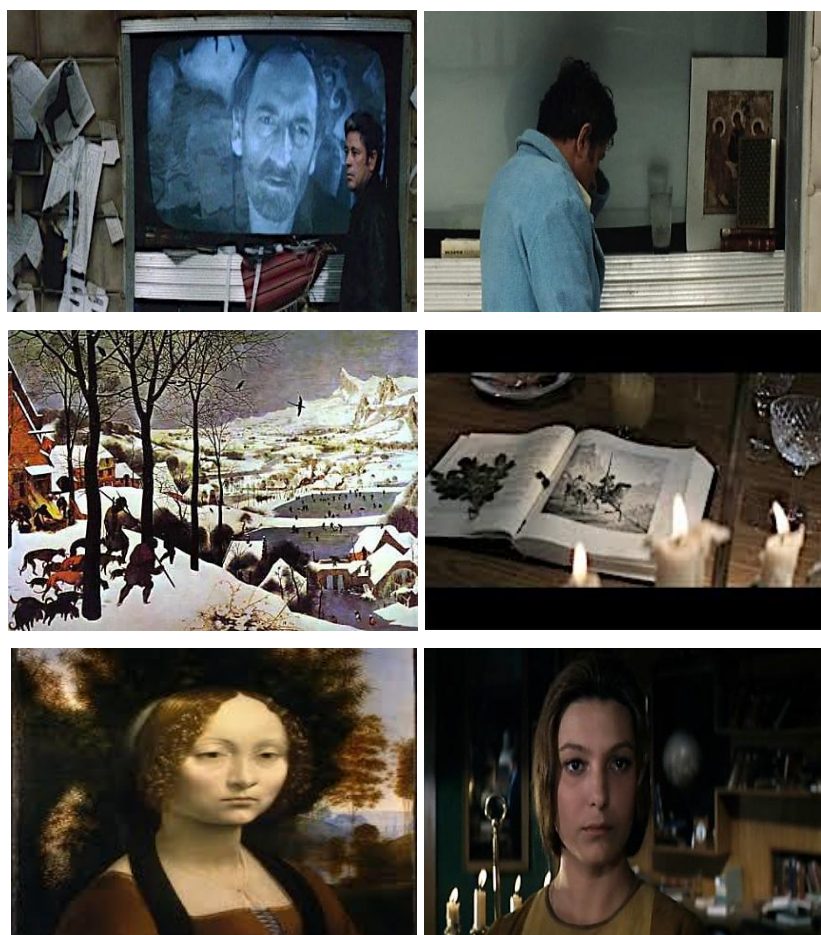
En *Solaris* el recuerdo y el deseo se materializan no únicamente encarnándose en personajes (esposa y madre) y objetos cotidianos (el chal, el perro, el jarrón con flores, la jarra y el aguamanil), sino también a través de la imagen producida por las manos del hombre que, recordemos, es segunda naturaleza y tan real como la realidad misma: el icono de Rublev, la pintura de Brueghel, la escultura de Sócrates, los dibujos de Doré o la película que Hari proyecta y que descongela los recuerdos de la infancia de Chris Kelvin. El cine dentro del cine, como el sueño dentro del sueño, son pedazos de vida, testimonios reales congelados,

---

<sup>153</sup> Tejeda, C. *Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 283.



eternizados entre la nieve y el fuego. La estética audiovisual es una forma de memoria impresa, susceptible de ser reactivada cada vez que se visiona.



*Imagen 17. Izq. Abajo. Ginebrina de Benci de Leonardo da Vinci (1474-76).*



*Hari esposa de Chris/ madre de Chris*

Esta cosa-Solaris es lo Real pensando desde el interior del sujeto; de allí su dimensión amorosa y malvada al mismo tiempo. No pueden ser más siniestras las secuencias de reproducción de Hari, la esposa muerta de Chris, y aquella otra donde coinciden

especularmente su esposa y su madre después que éste cae en estado de delirio y los espacios de la base en *Solaris* coexisten e intercambian con los espacios de la casa paterna en la Tierra. Por otro lado, hay mucho parecido entre estas dos mujeres (el chal, el vestido tejido a mano, su cabellera recogida); además, las dos encuentran semejanza con el rostro de una tercera mujer: *Retrato de mujer joven ante un enebro o la Ginebrina de Benci* de Leonardo da Vinci, y que será determinante en *El espejo* y en la concepción estética que del arte tenía Tarkovski: repulsión y belleza, tiempo y eternidad. Con razón Slavoj Žižek escribe que en la Cosa-Solaris la comunicación fracasa, no tanto porque sea extraña o supere las limitaciones humanas y entable un juego perverso que los sujetos no puedan comprender, sino porque nos acerca demasiado a lo que debemos mantener a distancia en nosotros mismos si hemos de conservar el universo simbólico<sup>154</sup>. Lo Otro, como magma y océano, es tan real que quiebra el leguaje simbólico instalando el delirio y el caos.



<sup>154</sup> Žižek, S. (2006). *Lacrimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, p.133. Este autor toma del seminario La ética del psicoanálisis de Jacques Lacan, la relación que éste hace del arte con la cosa imposible-real, y del poeta Reiner María Rilke el concepto de la belleza como el último velo que cubre el horror (op. cit., p. 113).

Muchos detalles se repiten y reflejan: los globos en los retablos de la pared recuerdan al globo del prólogo de Andrei Rublev y los globos del *El espejo*, los jarrones con flores, el vaso con agua, el icono la *Trinidad* de Rublev frente al que medita Chris, la levitación de los personajes y objetos en la biblioteca que tendrá su correlato en *El espejo*, el agua del estanque, su claridad que deja ver las algas del fondo, los caballos, el fuego de la leña en la nieve, el agua de la regadera encima del uniforme incendiado de Chris, la lluvia dentro de la casa paterna cuando Chris regresa de *Solaris*, semejante a como sucede en una escena de *El espejo*. Pareciera que Chris Kelvin no hubiera salido jamás de ese lugar, como si hubiera estado pensando o ensoñando mientras paseaba por la campiña, pues el humo del fuego que él mismo avivó con papeles y archivos sigue allí, al igual que el perro que desde la casa paterna sale a recibirlo. Chris se arrodilla a los pies de su padre que lo espera en el umbral de la puerta de la dacha que, al inicio del film, parece flotar en el lago, y al final se muestra desde un plano cenital en el centro de una isla y en medio del océano *Solaris*; el plano se abre en zoom hasta lo inconmensurable, hasta cuando ya no se ve tierra ni agua y las nubes tapan el objetivo de la cámara. Quizá el personaje nunca se salió de esa isla, tal vez no fue más que un prolongado y accidentado sueño promovido por esa espesa agua pensante que no está en otro planeta, sino en el cerebro de Kelvin.

Se han arriesgado múltiples interpretaciones de este final, justamente porque es enigmático y abierto. Johnson y Petrie, por ejemplo, reafirman lo puramente subjetivo y metafórico de esta historia; Chris nunca salió de la Tierra y la prueba está en que las cosas están exactamente como él las dejó antes del supuesto viaje a *Solaris*: el fuego, el perro, el globo colgando, la caja de metal que lleva Chris al planeta y que cuando vuelve está dentro de la casa; no ha pasado el tiempo, porque no hay viaje físico que se haya llevado a cabo. Sin embargo, el estanque ahora está congelado y una cálida lluvia cae en el interior de la casa. Son tiempos diferentes los que vive el personaje. Tarkovsky, al igual que en el final de sus otras películas, mezcla a propósito las pistas que pueden proporcionar una sola interpretación<sup>155</sup>.

Si *Solaris* es la propuesta de universo interior que ordena los deseos, el *déjà vu* es un procedimiento expresivo natural, puesto que la memoria retorna a sus recuerdos de manera

---

<sup>155</sup> Johnson, V. & Pietri, G. *Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. op. cit., pp. 105-106.

inquietante y desordenada. Por esto mismo, estas incursiones, más líricas que narrativas, no son parte de una estrategia cinematográfica que intentaba reemplazar los efectos especiales que, por ejemplo, se utilizan en *Odisea en el espacio*; por el contrario, es el estado natural de la creatividad del director Andrei Tarkovski, de su manera de vivir el arte, de hacer corresponder de forma especular la trama con el fondo en sus films. En seguida se anotan algunos detalles que dibujan la estética del *déjà vu*: 1) objetos que aparecen en la realidad una vez que han hecho parte del sueño, aunque queda la duda de si el sueño realmente ha terminado: en una silla aparecen la misma jarra y el aguamanil del sueño; el chal tejido a mano sobrevive a la desintegración del doble de Hari, etc. ¿Hasta dónde se puede relacionar esta poética con la visión romántica de Samuel Taylor Colerige, acerca de la flor que alguien (él mismo) sueña y que al despertar aparece como prueba de que el soñante estuvo en ese paraíso? Esta apuesta fílmica no deja de causar extrañamiento, cuando no eriza la piel, sobre todo cuando el *déjà vu* se vuelve tan cotidiano. 2) Los personajes, no necesariamente principales, siempre duermen y a partir de allí el encadenamiento de los episodios abre una dimensión no lineal y fragmentaria. Lo extraordinario es que cuando estos personajes despiertan, no se sabe si retornan a la realidad de la cual partieron en el film o despiertan a otro sueño. En la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967), por ejemplo, el patriarca de la familia, José Arcadio Buendía, tiene durante semanas «el sueño de los cuartos infinitos». Sueña que se despierta en un cuarto y va a abrir la puerta. Al hacerlo, se encuentra en un cuarto igual al anterior, donde abre una puerta idéntica y pasa a un cuarto exacto al que dejó.

Y así continúa de manera indefinida, hasta que Prudencio Aguilar, personaje a quien asesinó en un duelo de honor, le toca el hombro y comienza un recorrido inverso a través de los cuartos infinitos, hasta llegar al primero, la habitación de la realidad, y puede por fin despertarse. Una noche, sin embargo, no puede despertarse y muere porque Prudencio Aguilar le toca el hombro en un cuarto intermedio que, equivocadamente, piensa es el real. 3) Contenidos muchas veces explícitos que hacen referencia al poder y al beneficio de los sueños, por ejemplo, Chris Kelvin lee un pasaje del libro que Snaut le presta, se trata de un pasaje del capítulo LXVIII (II parte) de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, donde el que habla es Sancho Panza:

Sólo una cosa sé, señor. Cuando yo duermo, no conozco el miedo, ni las esperanzas, ni los trabajos, ni la dicha. Gracias a quien inventó el sueño, esta es la única balanza, que iguala al

pastor y al rey, al tonto y al sabio. Sólo es malo el sueño profundo, se parece demasiado a la muerte<sup>156</sup>.

Esta intervención desata una discusión entre Sartorius y Snaut sobre la ciencia y la verdad. El astrónomo Sartorius no cree en otra verdad que la que surge del conocimiento, en cambio el cibernético Snaut desatará un discurso que a partir de la duda, reafirma desde otra mirada, el pensamiento de Sancho y el del propio Tarkovski cuando piensa en el arte y en la humanidad:

¿La ciencia es una necesidad? En esta situación son impotentes la mediocridad y la genialidad. En realidad, no queremos conquistar ningún cosmos. Queremos ampliar la Tierra hasta los confines. No necesitamos otros mundos. Queremos un espejo. Buscamos un contacto, pero nunca lo encontramos. Estamos en la necia situación del hombre que busca la cadena que teme y no necesita. ¡Al ser humano le hace falta otro ser humano!<sup>157</sup>

Tres personajes que dialogan como en una narración de Dostoievski, antes que ser emblemáticos de la ciencia ficción, como escribe Pablo Campana. Aunque estos personajes pronuncian potentes discursos, al final terminan incomunicados, solo el misterio y el amor parece redimirlos en algún momento dado<sup>158</sup>. Incluso recuerdan a Rublev, Teófanos y Kirl, y prefiguran el trío que protagonizará *Stalker*: el profesor, el escritor y el guía. A esta escena donde la palabra circula, podría decirse sin peso, le seguirá la hora de ingravidez donde Chris y Hari levitan abrazados junto a un candelabro y el libro del Quijote se desplaza por la pantalla.

---

<sup>156</sup> Tarkovski, A. (2006). *Solaris*. Ed. especial 2-DVD. Barcelona: Trackmedia.

<sup>157</sup> Tarkovski, A. *Solaris*, DVD, op. cit.

<sup>158</sup> Campana, P. (2003). *Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 231-234.



### 2.1.8 La imagen de agua o la inmortalidad



Los films anteriores y posteriores a *El espejo* (1974) confluyen esencialmente en las ideas de arte, inmortalidad, tiempo y fe; pero, sobre todo, en ese tejido que engarza el pasado histórico del pueblo ruso a la familia y a la cultura universal. *La infancia de Iván*, *Andrei Rublev* y *Solaris* son experiencias artísticas que lentamente fueron madurando y modulando el film que se ubica en el centro de la producción cinematográfica de Tarkovski y que aloja resonancias con *Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio*. *El espejo* define su obra y su vida; y aunque es el menos estudiado, es quizá el más referenciado a la hora de hacer un perfil del cineasta. La propuesta de Ángel Sobreviela es interesante por cuanto hace un mapa significativo de la producción del cineasta ruso; Sobreviela ubica tres periodos cada uno con una temática específica: los films en blanco y negro que se ambientan en ciertos momentos de la historia rusa (*La infancia de Iván* y *Andrei Rublev*), las películas a color adaptadas de novelas de ciencia-ficción (*Solaris* y *Stalker*), *El espejo*; y las películas del exilio (*Nostalgia* y *Sacrificio*)<sup>159</sup>. Para Sobreviela en el primer periodo las películas fueron relatos lineales; en el segundo predominan narraciones discontinuas, estáticas, y que en el último periodo se evidencian procesos dramáticos interiorizados con motivos religiosos que buscan repercusión exterior. Hay que concederle a este autor su acierto cuando propone la interiorización del relato; sin embargo, desatina cuando afirma que los relatos van de lo lineal a lo dramático, pasando por lo narrativo discontinuo. Jesús González Requena, en el artículo *El texto-*

<sup>159</sup> Sobreviela, Á. (2003). *Andréi Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ediciones, p. 131.

*Tarkovski: el cadáver del relato* (1988), ya había leído en Andrei Rublev la tensión no narrativa de la cinematografía tarkovskiana que atrapa al espectador, pues es una escritura que explora los límites mismos de su disolución como discurso y que muestra «aquello que lo separa de la locura»<sup>160</sup>. Desde el inicio de este capítulo se viene dilucidando que, desde el primer cortometraje hasta el último largometraje, Andrei Tarkovski hace apoteosis de una narración intervenida por un lirismo cinematográfico que quiebra el relato clásico, que pausa el tiempo y abstrae el tema o la idea estructural de la historia fílmica, suspendiendo la comprensión y enfrentando las emociones del espectador.



Andrei Tarkovski es de esos artistas cuya producción más que evolucionar y cambiar, perfecciona su estética e insiste en sus obsesiones; sus películas parecen modificarse por la sorpresiva enunciación audiovisual a la que somete su creatividad, y, no obstante, se mantiene en lo esencial como variaciones de un mismo film, de una única pasión (v. g. versiones de un poema). *El espejo* ocupa justo el centro de la producción cinematográfica del cineasta; recoge temas de la producción anterior y dibuja los temas de las obras posteriores: la religiosidad, la inmortalidad y el sacrificio del arte, la nostalgia por la nación rusa, la infancia en ausencia del padre (y en relación conflictiva con la madre), el materialismo y la salvación de la humanidad. Natasha Synessios en la introducción a *Mirror* (2001), dice que *El espejo* no solo separa las tres películas que le precedieron de las tres siguientes, sino que tiene

<sup>160</sup> González Requena, J. (1988). *El Texto-Tarkovski: el cadáver del relato* (317-324), en VVAA: El cine soviético. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, p. 318.

muchos más sentidos que el simple cálculo numérico; es la culminación y la síntesis de *Ivan's childhood*, 1962; *Andrei Rublev*, 1966 y *Solaris*, 1972. Así mismo, reúne los temas que estas películas exploraron –la infancia la guerra, la responsabilidad del artista y su lucha, las dudas del ser humano, la culpa y la expiación– dentro de un universo abundantemente texturizado y resonante. De suerte que *El espejo* concluye un ciclo estético y emocional de la expresión artística de Tarkovsky, y anuncia un nuevo rumbo que persiste en sus últimas tres películas (*Stalker*, 1979; *Nostalgia*, 1983; y *Offret* 1986).

Mirror is, in many way, Tarkovsky's most unfettered and inspired testimony to the existence of grace and harmony, faith and reconciliation, in a flawed and terrifying world, and a fraught and confused personal life. The three films that followed it, and which represent a trilogy of sorts, sound an increasingly desperate note in this regard. Although they all posit faith, in each successive one that faith becomes more studied, as their protagonists resort to extreme means in order to communicate their vision of a disjointed world –a world which, they believe, can be put right only through self-sacrifice<sup>161</sup>.

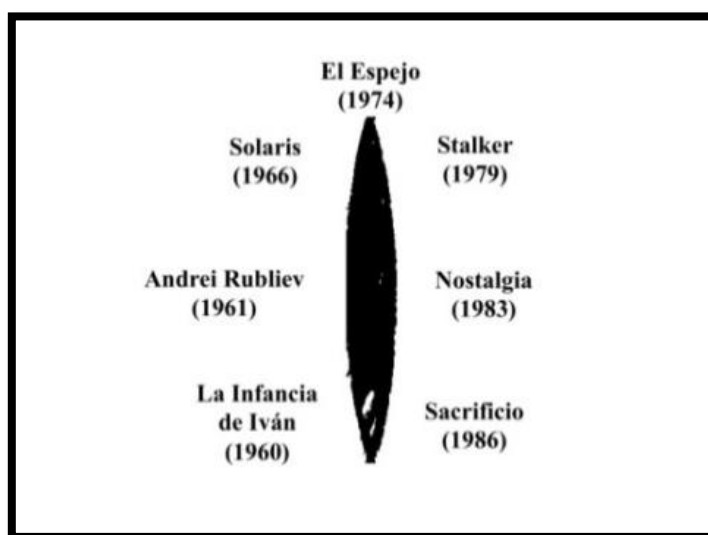
«La lógica poética» de la que se vale Tarkovski para hacer su cine, fragmenta y por ello repite; gira en un eje que convierte el film en un espejo de varias caras y, por consiguiente, con varios centros, pues los espejos, como el agua, están en todas partes. El relato clásico es reemplazado por uno espejeante, inacabado, imperfecto. Después de todo, lo que importa es la verdad que contiene la imagen–que, recordemos, es absoluta–, el conocimiento de sí mismo y del mundo que afecta al ser humano. ¿Dónde está el punto de ignición? Quizá en todas partes o en ninguna, así como el agua que corre por sus films. Es una mirada espejeante, descentrada, que se toca en cualquier punto y que hace parte de la economía emocional del relato-lírico; momentos que están por suceder y sin embargo se prolongan como un plano secuencia o un travelling interminable. Por esta razón aquí se propone una figura que sugiere una lente biconvexa en cuyo foco convergen múltiples imágenes-films; distinta, por otra parte, al diagrama propuesto por Ángel Sobreviola en donde predomina lo horizontal, progresivo y lineal.

---

<sup>161</sup> Synessios, N., *Mirror*, op. cit., p. 1. «*El espejo* es, en muchos sentidos, el testimonio más irrestricto e inspirado de Tarkovski de la existencia de la gracia y la armonía, la fe y la reconciliación, en un mundo imperfecto y aterrador, y en una dura y confusa vida personal. Las tres películas que le siguieron, representan una trilogía de diversas fuentes, sonidos y un creciente desespero en este sentido. Sin embargo, todas ellas postulan la fe, y en una tras otra en la fe se convierte en algo más estudiado, como sus protagonistas recurren a medios extremos con el fin de comunicar su visión de un mundo desunido –un mundo que, ellos creen, puede componerse solo a través del auto-sacrificio».



En la figura que se propone a continuación, se puede ver, por lo menos en algunos niveles la correspondencia entre los films tarkovskianos: a *La Infancia de Iván* y *Sacrificio* los une justamente el sacrificio –una pasión tan irracional que termina en la locura– que tanto Iván (niño) como Alexander (adulto) hacen por cumplir con su deseo. Los planos y la escenografía con los cuales se inician y terminan ambas películas no pueden ser más coincidentes: se trata del Tild ascendente sobre el árbol y la presencia de un niño en él; así los baldes con agua y la presencia del mar. En *Andrei Rublev* y *Nostalgia* hay una dupla de artistas (el pintor *Andrei Rublev* y el poeta *Andrei Gorchakov*) en la línea de la valoración de la memoria y el pasado de la nación rusa, del apego a la tradición y a la familia, de la creencia en la fe y en el arte como redención, de la nostalgia entre la pertenencia y el exilio. Por su lado *Solaris* y *Stalker* se ubican en el nivel de la ciencia-ficción o género fantástico –claro, desde la mirada particular de Tarkovski, es decir, que está más allá de la simple referencia al género cinematográfico– y, con esta estética modula el espacio-tiempo que domina los personajes (Chris y Stalker) a través de la fe y su crisis. Viajeros, al fin y al cabo, soñadores, mediadores y guías, entre el mundo (lo real) y el hombre (lo imaginario) desprovisto de mitos y sin creencias (lo simbólico).



**Imagen 18.** *El espejo: eje bioconvexo.*

Los diarios de *Martirologio*, como se ha insistido, comenzaron a escribirse el 30 de abril de 1970, cuatro años después del rodaje de *Andrei Rublev* y cuatro años antes de rodar *El espejo*. Desde ese momento, aunque parece que la idea se gestó antes, aparece el deseo de rodar *El día blanco*, primer título que Andrei Tarkovski le asignó a su cuarto film, inspirado

en un poema de su padre escrito en 1942. El poema habla de la imposibilidad de retornar a la felicidad de la infancia, del sentido de la belleza, de la nostalgia y de la deuda eterna para con una mujer que, en el universo de Andrei, será la madre. La presencia de la conciencia creativa y la voz poética de Arseny Tarkovsky revela el diálogo silencioso y esencial entre padre e hijo, entre palabra e imagen, en toda la obra del cineasta. El 4 de febrero de 1974, en vísperas del rodaje, decide titular definitivamente su nueva producción como *El espejo*. En ese lapso de cuatro años –mientras realizaba *Solaris*–, el esbozo de guión fue titulado de diversas maneras: *El día blanco*, *El torrente loco*, *Martirologio*, *Expiación*, *Confesión* y *Por qué estás lejos*. *Martirologio* le parecía un buen título porque, al fin y al cabo, estaba escribiendo sus diarios bajo ese mismo nombre. En 7 de septiembre de 1970, Andrei escribe que él piensa todo el tiempo en *El día blanco* y que es preciso filmarlo cuanto antes:

Se puede hacer una película maravillosa. Sería justamente el caso de una película construida por completo a partir de la propia experiencia. Y estoy seguro de que, precisamente por esto, también será importante para el espectador<sup>162</sup>.

El cineasta era consciente de que no era su intención hacer una película sobre su vida a modo de biografía, sino usar los sentimientos y relaciones emocionales que él tenía con su familia, con las personas que se relacionaba a diario y con la historia de Rusia y del mundo. Lo que hizo Tarkovski fue inventariar o quizá modular desde su propia experiencia los legados y mitos más sobresalientes de la humanidad: la herencia, la tradición, la violencia, el narcisismo, el incesto, la eternidad, lo sagrado. Quizá por lo grande de esta empresa no podía contener la ansiedad de realizar *El espejo*, pues le parecía –no se equivocó– que estaba a punto de «crear lo más grande de su vida». Le daba mucha seguridad el hecho de que podía usar el material más simple, pero «infinitamente profundo, cotidiano y banal»; no obstante, dudaba si realmente podía hacerlo: «¿Conseguiré insuflar un alma a este cuerpo construido involuntariamente?»<sup>163</sup>. Esta interrogación dice mucho de la misión que creía destinada para él. Es algo involuntario, es decir, inconsciente, lo que imagina llevar a cabo; es una obra («cuerpo») con vida propia imposible de evitar. Podría decirse que ese «cuerpo» que no lo deja en paz es autómatas y necesita urgentemente un alma para controlar esa fuerza involuntaria, poderosa y, por tanto, monstruosa.

<sup>162</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p.28.

<sup>163</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 93.

Igualmente, el cineasta estaba al tanto de lo que pasaba con el cine en su país y en el mundo; sentía que el séptimo arte había entrado en crisis porque a los artistas, alejados de lo espiritual, no les interesaba más que el dinero y la fama; de allí que, aunque lo injurien y crucifiquen, quiere hacer una película que «por su significatividad sea igual a un acto vital»<sup>164</sup>.

Una película de verdad, en la que uno se entrega en serio a su tarea (por no hablar de misión) no es un trabajo más, sino que es en cualquier caso un acto humano, que condiciona tu destino. En esta película, por primera vez, me había decidido a hablar de forma inmediata y sin reserva alguna de lo que para mí es lo más importante, lo más querido, lo más íntimo<sup>165</sup>.

Esta proclama pareciera encontrarse en algún punto con las formas perseguidas por el arte vanguardista, aquel que apunta al arte vivo y performático que enfatiza en la creación y conceptualización frente a la obra, y busca lenguajes, espacios y materiales nuevos para generar experiencias estéticas inéditas que involucren al espectador y, entre la conmoción y el escándalo, convertirlo en co-creador de la obra. Este acto vital de confrontación con el arte clásico y la destrucción de sus formas, conduce al encuentro directo con las caras de lo real: la violencia, el sexo y la muerte. Los artistas inspirados en la acción espontánea e intuitiva de la realidad, salieron en busca de los espectadores a la calle y a las plazas, entraron en los bares, restaurantes y teatros; de la misma forma se tomaron las pantallas de cine y los nuevos medios audiovisuales como la televisión y el videoarte, subvirtiendo la estética, la moral y la cultura.

La propuesta original del film bajo el título *Confesión*, fue presentada a los estudios cinematográficos Mosfilm al final de 1967 y, aunque Tarkovsky profesa una aversión al cine experimental, es imposible ignorar la naturaleza experimental del proyecto que presenta. Tarkovsky la llamó una *película-encuesta* (*film-survey/fil'm-anketa*), que debería construirse poco a poco entorno a una extensa entrevista con una madre acerca de su vida. Basado en las respuestas de la madre, él reconstruiría episodios de la cultura y la historia del país, la diferencia entre generaciones, la vida de ella y de su hijo<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Tarkovski, A. *Martirologio* (Diario: 14/04/73), op. cit., p.94.

<sup>165</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p.161.

<sup>166</sup> Synessios, N. *Mirror*, op. cit., pp. 13-14.

Alexéi, el narrador-personaje de *El espejo*, por ejemplo, está en escena, pero detrás de la cámara, compareciendo encima de los personajes o desatendiéndose de ellos con inusual autonomía. El narrador y la cámara, que se vuelve protagonista, se evidencian cuando dejan su rastro en los elementos naturales atmosféricos, en la naturaleza muerta, en los objetos que muchas veces se animan, o cuando dialogan con sus personajes como en la escena perversa y recriminatoria en donde entabla una conversación con su ex-mujer en torno al futuro de su hijo. En *Nostalgia* el poeta Gorchacov ejecuta el último acto de su vida al atravesar una piscina seca con una vela, mientras Doménico se prende fuego en una plaza concurrida. Entrar a la zona en *Stalker* es todo un acto performático, un juego laberíntico y dramático no exento de una sonrisilla. En *Sacrificio*, Otto performa el espacio familiar, convence a Alexander de que para salvar a la humanidad de una hecatombe tiene que hacer el amor con su sirvienta; luego de este acto Alexander quema su casa. Una performance singular, sin duda; el espectador se involucra y participa desde la emoción, desde el inconsciente que es movilizado, una y otra vez, alcanzando el goce.

Del arte enfocado como obra se pasa a la obra como proceso; un arte procesal, meditado y, por consiguiente, inacabado. Parecería un equívoco hablar de arte meditado en Tarkovski, pues si en algo se sostiene el cineasta es en lo emocional, lo ambiguo, lo incoherente. Lo que aquí se propone es comprender la obra tarkovskiana como un proceso constante por expresar y decir lo vital, lo necesario para el autor en su búsqueda por unir lo real a lo fantástico, lo conceptual a lo emocional; tal es así que su filmografía se tornó cada vez más abstracta e intelectual porque su confianza en los espectadores era total. No en vano en sus ensayos y entrevistas Tarkovski iba configurando una estética que ayudara a la comprensión de sus films por parte de sus espectadores; una comprensión, por cierto, cuyo significado no fuera único. *Esculpir en el tiempo* es la contribución de Tarkovski a la teoría del cine, una forma de comprender los principios de su trabajo y la respuesta a una profunda insatisfacción con la teoría de su tiempo. El cineasta revela las inspiraciones originales para sus películas y discute su historia y sus métodos de trabajo; reconoce que la forma radical de *El espejo* confundió y anonadó tanto al público como a los críticos, con algunas excepciones que cita.

La mayor parte de las ideas sobre el arte y el artista, el papel del director de cine y los elementos de cine como arte, la naturaleza de las imágenes de la película y el papel del espectador, se establecieron desde su primer largometraje en 1961; de suerte que el libro

*Esculpir en el tiempo* y los artículos posteriores y entrevistas constituyen variaciones y precisiones del pensamiento de entonces. En *Imprinted Time*, un artículo de 1964, Tarkovski introduce algunos de los temas imprescindibles en su estética que se reelaborarán más tarde sin modificaciones sustanciales: la necesidad del cine de separarse de la literatura y las otras artes, la naturaleza de la «lógica poética» en el cine, la igualdad que debe existir entre el cineasta y el espectador; las necesidades específicas de puesta en escena, el arte como una combinación de lo «subjetivo» y «objetivo», la «armonía de los sentimientos y pensamientos» que produce obras maestras, y el papel del director en el suministro de la unidad global de la película. Para autores como Johnson y Petrie, la teorización estética de Tarkovski es anacrónica con respecto a la crítica de América del Norte y Europa Occidental, dominada por el deconstruccionismo, el marxismo, el feminismo y el postestructuralismo, que niegan lo que el cineasta da por sentado:

At first sight, Tarkovsky's free and unembarrassed use of such terms as "genius," "transcendence," "spiritual vision," "beauty," "truth," and "spiritual treasures of timeless significance" may seem to place him as the inheritor of a "Romantic" tradition that is widely regarded in the West as being outmoded and discredited. The thrust of aesthetic theorizing over the past decade has been to deny the notion of the artist as a shaping and controlling force, expressing in his or her work emotions and concepts that have some kind of universal validity. For the many critics today who espouse the notion of the "death of the author," the artist is little more than the conduit through which the "dominant ideology" of his or her time finds expression, a virtually anonymous figure who is the prisoner of the language and artistic conventions of the time and of a set of political, cultural, and social codes that he or she can do little more than covertly and unknowingly endorse, however much the overt intention may be to challenge or destroy them...<sup>167</sup>

*Esculpir en el tiempo* conecta con la obra tarkovskiana, especialmente con *El espejo*; es como una lente biconvexa a donde ambos textos confluyen y se ajustan como piezas de un

---

<sup>167</sup> Johnson & Petrie. *Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*, op. cit., pp. 31-32 «A primera vista, el uso libre y despreocupado de Tarkovsky de términos tales como "genio", "trascendencia", "visión espiritual", "belleza", "verdad" y "tesoros espirituales de importancia eterna" puede parecer que lo colocan como el heredero de una tradición "romántica", que es ampliamente considerada en Occidente como anticuada y desacreditada. La idea central de la teoría estética en la última década ha sido negar la noción de los Artistas para la conformación de una fuerza de forma y control, expresada en sus emociones de trabajo y en los conceptos que tienen algún tipo de validez universal. Para los muchos críticos actuales que defienden la noción de la "muerte del autor" el artista es un poco más que el conducto a través del cual la "ideología dominante" de su tiempo encuentra su expresión, una figura anónima quien es prisionera del lenguaje y las convenciones artísticas y de un conjunto de códigos políticos, culturales y sociales de los que él o ella pueden respaldar de forma más encubierta y desconocida, sin embargo esta intención evidente puede cuestionarlos o destruirlos».

puzzle. De personajes como Iván a Alexander, pasando por Alexéi, hay un resquebrajamiento de la realidad que no deja de producir extrañeza e inquietar la comprensión misma de la historia, no sin producir una sonrisa causada por la parábola y el absurdo. A no ser, desde luego, que desde el principio el espectador entre en el universo de ideas tarkovskianas. Algunos críticos de *El espejo* así lo reafirman cuando hablan de las condiciones para ver el film; lo comparan, más allá de leer el periódico o ver el noticiero, con el esfuerzo de leer una gran novela o escuchar una gran pieza musical. Una especie de filósofo cinematográfico que intentó expresar a través de la imagen lo que no se puede decir con palabras. Un cine no apto para la masa resignada, sino para una multitud atenta. Sin embargo, ¿no es justamente éste el reparo que muchos espectadores, incluyendo críticos, le hacen al cine de Tarkovski? No en vano varios de sus colegas, críticos y colaboradores le recriminaban tal opción estética y cinematográfica. Para la muestra, el director de cine Andrei Mijalkov Konchalovski, actor en *La infancia de Iván* y coguionista de *Andrei Rublev*, y quien admiraba el aspecto plástico del cine de Tarkovski, consideraba que sus películas eran muy largas y aburridas y cuenta que una vez le preguntó por estos aspectos, pero no encontró respuesta:

[Tarkovski] Creía en el infinito poder del arte. Yo no tengo esa convicción. Estoy más de acuerdo con Fellini cuando dice que el cine es un juego maravilloso, un juego peligroso, pero un juego al fin y al cabo. Si tuviera que elegir entre artistas-bufones y artistas-filósofos, optaría por los primeros. Y a los bufones jamás se les ha prohibido que sean filósofos. Las profundidades de la sabiduría pueden a veces ser comprendidas por los más tontos. Pero Andrei, arrogándose progresivamente la función de profeta, se sentía cada vez más distanciado de todo lo humano<sup>168</sup>.

No sorprende que uno de sus colegas haga tal balance, tan desconcertante como extremo, del cine de Tarkovski. Él mismo cuenta que en otra ocasión, a propósito del tiempo de sus films, Tarkovski le dijo que si se incrementa la duración normal de una secuencia resulta aburrida, y que si se la incrementa más crece el interés; pero que si se la incrementa aún más «surge una nueva calidad e intensidad»<sup>169</sup>. Esta intensidad que buscaba en el tiempo parece una búsqueda espiritual mística que, por contradictorio que parezca, se aproxima a un despojo emocional. Dice Konchalovski que Tarkovski se alejó progresivamente del amor sensual y se volcó hacia el amor espiritual, reemplazando el principio ortodoxo por el

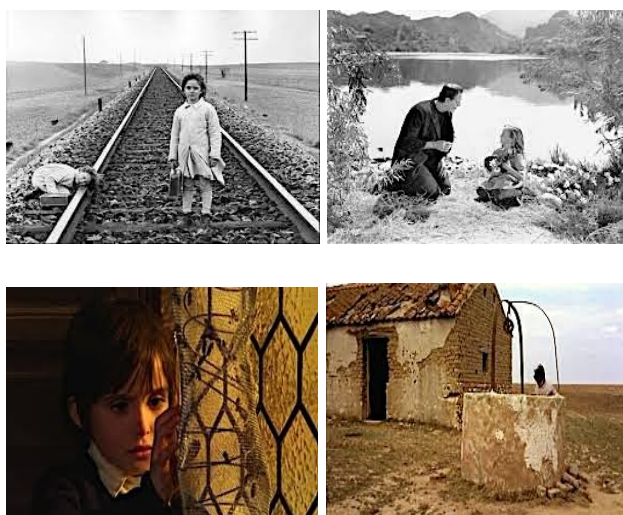
<sup>168</sup> VV.AA. *Acerca de Andrei Tarkovski* (1988). Prólogo de Marina Tarkóvskaya. Madrid: Jaguar Ediciones, 200, pp. 153-154.

<sup>169</sup> Cf. VV.AA. *Acerca de...*, op. cit., p.156.

protestante; que puso el espíritu en lugar del alma, «quizá el mismo Andrei no se diera cuenta de ello, pero empezó construyendo con madera y acabó haciéndolo en mármol»<sup>170</sup>.

Desde otro punto de vista, Víctor Erice, autor entre otros films del *Espíritu de la colmena* (1973) y *Sur* (1983)<sup>171</sup>, dice que Tarkovski, empujado por el deterioro de las relaciones con las autoridades soviéticas, sabiendo que en cualquier momento tenía que enfrentar el exilio, comenzó un lento pero decidido camino a la abstracción.

Los argumentos de sus últimos filmes tienen lugar en una zona situada entre la vida y la ensoñación –que llega a adquirir el carácter de una pesadilla– y en las cuales el signo de la enfermedad se va haciendo cada vez más presente. Se trata de escenarios recorridos por un aire teatral (en *Sacrificio* se percibe la huella de Chéjov) y donde la ficción, a veces de marcado carácter alegórico, gira alrededor de una progresiva recuperación de algunos de los arquetipos de la Santa Rusia, congregados alrededor de la dacha patriarcal<sup>172</sup>.



**Imagen 19.** *El espíritu de la colmena*, 1972, de Víctor Erice.

<sup>170</sup> VV.AA. *Acerca de...*, op. cit., p.152.

<sup>171</sup> Víctor Erice es un artista cercano a la estética visual de Tarkovski, y al igual que éste suscita culto y despierta atento estudio; produjo su obra en un momento de sequedad creativa en el arte y marasmo intelectual; su propuesta cinematográfica aborda con inigualable eficacia narrativa y plástica los problemas esenciales del hombre en la historia, la presencia de lo real de la muerte en la sociedad española del franquismo, dictadura que inició su reinado a partir de la guerra civil española del 1939 y que finalizó con la muerte del general Francisco Franco en 1975. Para un estudio del cineasta español se puede consultar: Castrillón, J. L. & Martín Jiménez, I. (2000). *El cine de Víctor Erice*. Valladolid: Caja España, Colección Aprender a mirar 6; AA. VV., Archivos de la Filmoteca, no. 11, enero-marzo; y no. 13, otoño, 1992; Aroena, C., (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra; desde un enfoque del análisis textual, ver el número 9 de la revista *Trama y Fondo*, dedicado a *El Espíritu de la colmena*, diciembre de 2000, Madrid, pp. 5-69, Versión electrónica: <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista50>. Para la apuesta del ensayo fílmico o «reflexividad fílmica», referido a su película *El Sol de membrillo* (1992), consultar: Cerrato, R. (2006). *Víctor Erice, el poeta pictórico*. Madrid: Ediciones J. C. Clementine.

<sup>172</sup> Erice, V. A manera de prólogo: las ruinas de la historia. En: Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*, op. cit., p. 12.

### 2.1.9 Experiencia y experimento

De la sensibilidad posmoderna y de ciertas manifestaciones artísticas, tan contradictorias como radicales, se citan aquellos aspectos que tocan directamente el propósito contextual de este capítulo: la inadecuación del marco clásico que erige la realidad como arte, la dimensión icónica y la mercantilización del arte, entre otros aspectos con los que Tarkovski intento romper dejando continuos testimonios. Los años sesenta y setenta son los años de la fustigación compositiva del *happening* en su vertiente neodadaísta. Simón Marchán Fiz escribe al respecto:

Por lo que afecta a su estructura es una forma abierta, sin un comienzo, un medio y un final estructurados. Para Vostell no existe una determinación, pero puede hacerse un *plan*, seguirse ideas que pueden ser vivenciadas por el público e incluso realizarse un esbozo tipográfico del ambiente, un psicodrama. De este modo se prepararía una especie de guión, donde se formularía la idea de la acción, pero cuyos detalles quedarían reservados a la evolución ulterior. Muy unido al problema de la estructura está el de la materialidad (...) Así pues, cualquier cosa, objeto, fragmento o momento de una acción puede devenir material a configurar. Y aquí se ve proclamada la tesis de la realidad declarada arte y una tendencia a evitar todo medio artístico tradicional con la intención de desarrollar un nuevo lenguaje con sus propias peculiaridades (...) cualquier estímulo sensible de un acto cotidiano puede devenir material<sup>173</sup>.

Así, pues, Tarkovski intensificó su experiencia entrecruzando líneas narrativas históricas, culturales y oníricas, complejizando su tejido fílmico que hizo recelar, según Mario Sesti, de un «exquisito jesuitismo y del oportunismo intelectual»<sup>174</sup>. *El espejo* suscitó, más allá de la provocación perceptiva y creativa, la irritación, la adhesión cuando no el rechazo, como sucedió cuando se presentó al público.

Al descansar en sueños y memorias, la narración había de contar más con conexiones por resonancia que con una estricta coherencia argumental (Gilber Aldair, crítico)<sup>175</sup>.

El filme proporciona una experiencia de comunicación narrativa circular, que recorre todas las

<sup>173</sup> Fiz Marchán, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. 8ª ed. Madrid: Akal, p. 196.

<sup>174</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I). op. cit., p. 432.

<sup>175</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I). op. cit., p. 432.



historias posibles (la infancia, la relación entre el protagonista y su mujer, la propia historia), pero sin llegar a contarlas nunca. Se ha hablado de Fellini y de Bergman, de poesía cinematográfica y de flujo de la conciencia a propósito de *El espejo*; pero lo cierto es que la obra de Tarkovski permanece como un fragmento de un cine jamás pronunciado, como un poema en una lengua jamás escrita (Mario Sesti, crítico)<sup>176</sup>.

Los miembros del Goskino (Comité Estatal de Cine ante el Consejo de Ministros de la URSS) y la Asociación de Cineastas de la URSS, acusaron a Tarkovski de «elitista» y «burgués», publicando artículos polémicos en la revista *Iskustvo Kino*, editada por Goskino. Algunos fragmentos extraídos de la introducción a *Esculpir en el tiempo* bastarán para hacerse la idea de lo que en ese ambiente se pensaba de *El espejo*<sup>177</sup>.

Y la he visto hasta el final, a pesar de que mi esfuerzo sincero por comprender al menos algo de la película, de relacionar entre sí de alguna manera los personajes, los hechos y los recuerdos, ya al cabo de media hora me había causado dolor de cabeza. (Ingeniero de Leningrado).

¡Qué tontería carente de sentido y gusto! ¡Realmente detestable! Su película, para mí, es un error, carente de valor. (Ingeniero de Sverdolvsk).

Antes de la proyección sería bueno preparar al espectador, que sepa lo que le espera. En caso contrario, lo que queda al final es un incómodo sentimiento de amargura por el propio desamparo e inutilidad. (Espectadora, Leningrado).

Esta película redime al hombre de la tragedia de la comunicación, para que pueda liberar su alma y su pensamiento de la carga de la intranquilidad y de los pensamientos vanos. (Maestra de Novosibirsk).

Todo lo que atormenta, lo que me falta, lo que ansío, lo que enfada y lo que repugna: todo esto lo vi en esta película, como en un espejo. (Trabajadora de Moscú).

Al principio era una elegía de la infancia, después una combinación con imágenes de una entrevista a cámara escondida que le haría a su madre, cuyo título pudo ser *Retrato de mi madre*. La entrevista a su madre no ocurrió, pero en gran medida el film es un retrato de ella;

<sup>176</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p. 432.

<sup>177</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 23-31.

sin olvidar que la madre real se representa a sí misma, en la línea artística del *happening*. La idea era crear un contrapunto entre generaciones y recuerdos de la misma época o épocas distintas, algo así como una polifonía (varias y distintas voces) y dialogía (diversas conciencias y puntos de vista). El teórico y crítico del lenguaje Mijaíl Bajtín se encargó de darle vida a estos conceptos que por oposición al monologismo, resaltan el contrapunto y son una manera estético-ética de valorar la obra creativa. En el diario del 22 de julio de 1978, cuatro años después de haber estrenado *El espejo*, Tarkovski escribe que está por salir el libro de Mosfilm con el artículo de Mijail Bajtin sobre su película, donde citan los versos de su padre Arseny y compara el film con la novela *El juego de abalorios* de Hermann Hesse. El artículo debió escribirse entre 1974, año en que se estrena la película y el 7 de marzo de 1975, año en que Bajtín muere<sup>178</sup>.



Si en los anteriores films los sueños afloraban a manera de insertos, en *El espejo* el sueño es total de principio a fin, con excepción quizá del prólogo que está separado del resto de la película por los créditos. De cualquier forma, la secuencia introduce al espectador en un sueño donde convergen retazos de otros sueños. El prólogo es una estrategia enunciativa propia de Tarkovski como ya se ha señalado, y de hecho hay también epílogo; y aunque críticos como Pablo Campana digan que el relato queda abierto, al final las generaciones se

<sup>178</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 176. Tarkovski leyó la novela de Hesse en septiembre de 1970 (Diario: 14/09/1970). “Leo *El juego de abalorios*. ¡Es un libro brillante! (...) Es arte superior, construido sobre el universalismo, sobre la experiencia de todos los saberes y hallazgos. Un símbolo espiritual de la vida. ¡Es una novela genial! Hacía tiempo que no leía nada parecido” (p.41) (Diario: 20/09/1970).

reúnen, cuando el encuadre las muestra simultáneamente como en un mural, mientras la cámara-protagonista-director se pierden en el bosque reintegrándose a la naturaleza en un plano secuencia cuyo travelling final no es *in* como al inicio, sino *out*<sup>179</sup>. Carlos Tejeda, por otro lado, piensa que en el prólogo el director advierte al espectador que el director hablará, con la dificultad que esto conlleva, de sí mismo. A esto hay que agregarle el texto del propio director cuando afirma que no quiso hablar de sí mismo, sino de los sentimientos, de los fracasos y de la culpa<sup>180</sup>. El film incluye a la madre como actriz que se representa a sí misma, al padre a través de su voz, a su esposa Larisa y a su hijastra Olga actuando como la pelirroja. La pregunta obligada es: ¿se puede hacer una autobiografía hablando de los sentimientos y pensamientos sin hablar de sí mismo? Para Tarkovski la respuesta es sí; pero haciendo una autobiografía no tradicional, escapando de la vivencia personal por medio de la evocación onírica y poética. ¿No es acaso *El espejo* un intenso y prolongado sueño?, ¿no era a esto a lo que apuntaba Ingmar Bergman cuando decía que Tarkovski «inventó un nuevo lenguaje que le permite aprender la vida como apariencia, la vida como sueño»?<sup>181</sup>



<sup>179</sup> Pablo Campana piensa, incluso, que el prólogo es un epígrafe. Afirma que la escena del comienzo es autónoma y que el film no tiene epílogo porque al concluir «el protagonista (al igual que el autor) recién está entrando en la madurez, de manera que el final queda abierto» (Campana, P. *El ícono y la pantalla*, op. cit., p. 105).

<sup>180</sup> Tejeda, C. *Andrei Tarkovski*, op. cit., pp. 307-327. No obstante el cineasta también advirtió que no fue casual que se empezara el film con un reportaje televisivo en donde una logopeda de Kharkov cura a un adolescente que tiene dificultades para hablar. «La secuencia es un documental rodado en un estudio; y tan documental como él, será todo lo que se relata de mi vida, de mi familia, de mis recuerdos de la Guerra y de los años posteriores» (Llano, R., A.T. op. cit., p. 370).

<sup>181</sup> Citado por Campana, P. *El ícono y la pantalla*, op. cit., p. 199.

Una biografía –la de Tarkovski– donde el sujeto siente que en sus recuerdos es otro; es decir, la conciencia deja hablar al inconsciente. Por otro lado, si el cine es sueño, se verán únicamente sus manifestaciones; lo latente es algo que no se manifiesta en seguida, y es esto lo que hace que las imágenes sean inquietantes. «¡No se trata del detalle, sino de lo que queda oculto!», escribe Tarkovski, pues el principio básico para la construcción de la imagen cinematográfica radica en el simbolismo que hace que entre menos se muestre más espacio el espectador encontrará para formarse una idea del todo<sup>182</sup>.

Ahora bien, *El espejo* se hace en base a una economía simbólica que fragmenta, retiene e insinúa; pero a sabiendas de que allí yace una unidad, una idea que engarza a todas las imágenes. Un procedimiento que no deja de insinuarse alegórico. Las contradicciones del director cuando intenta teorizar sobre su trabajo no se hacen esperar. De cualquier forma, aquí se tienen en cuenta las afirmaciones del director ruso como otro lugar de enunciación, ni más fuerte, ni menos preciso; pues hay que considerar que pocas veces un artista dilucida su propia obra. Cuando habla de la imagen artística no deja de tomarla como una imagen que propicia una perspectiva histórica; de igual forma, considera que la imagen es un organismo vivo que crece por sí mismo, tal vez como el sueño. En su diario del 3 de febrero de 1974, año en el que rueda *El espejo*, escribe: «La imagen es un símbolo de la vida a diferencia de la propia vida», y continúa:

La vida integra en sí misma a la muerte. Pero la imagen de la vida la excluye o la considera la única posibilidad para afirmar la vida. La imagen artística es de por sí la expresión de la esperanza, la intensidad de la fe, independientemente de lo que exprese, incluso si expresa la perdición del hombre. El arte es de por sí la negación de la muerte. En consecuencia, el arte es optimista, incluso si el sentido final del artista es trágico. Por eso no hay artistas optimistas y artistas pesimistas. Tal vez talento y mediocridad solamente<sup>183</sup>.

*El espejo* engloba todas estas preocupaciones difíciles de ser llevadas al cine con éxito; no obstante ese fue el reto de Andrei Tarkovski, y lo logró aún a costa de los malos momentos que le hicieron pasar algunos de sus colegas y los dirigentes del estado soviético. En la cita anterior se puede leer la visión que el director tiene de lo que vendrá en su producción, hasta dónde podrá hacerla, qué precio tendrá que pagar por esa osadía. Muchas

---

<sup>182</sup> Tarkovski, A. *Martirologio* (diario del 24 de enero de 1973), op. cit., p. 80.

<sup>183</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 108.

personas de la clase obrera y también intelectuales estuvieron de su parte; ellos sintieron comunicación con su arte y numerosas cartas dan testimonio de ello.

En la entrada a su diario del 4 de febrero de 1974, tan solo a un mes de iniciar el rodaje, Andrei Tarkovski consigna el plan de la película, que no será el que se rodará ni montará finalmente, pero cuyos episodios se mantendrán con variaciones. Igualmente llama la atención el orden como estaba concebido el film; es más, aparecen el primer y tercer sueño como escenas que inician y finalizan el film, y el segundo sueño como eje de secuencia que se ubica casi en el centro: se trata del viento que aterra al niño mientras corre y la escena donde el padre lava el cabello a la madre de Alexéi mientras éste observa en medio de la noche. Al igual que *La infancia de Iván*, el plan comienza con un sueño y termina con otro.

**Tabla 1.**

*El espejo* (Plan de la película)

I. Prólogo:	1. Primer sueño. 2. Teléfono.
II. La Granja:	1. Interior. 2. El desconocido. 3. El incendio.
III. Los españoles:	1. Conversación con Rita. 2. «La liebre carnívora». 3. Los españoles. 4. Crónica.
IV. Tipografía:	1. La lluvia. 2. Los talleres. 3. La disputa. 4. Los globos estratosféricos.
V. El segundo sueño:	1. El viento. 2. Lavando el pelo.
VI. El tartamudo:	1. Ignat y Rita. 2. La carta. 3. El televisor. 4. Conversación con el padre.
VII. El instructor militar:	1. Tiro. 2. El pajarito.
VIII. Peredélkino:	1. Leonardo. 2. El padre.
XIX. Sobre el oficio y la vida	1. Diálogo con Rita. 2. Crónica militar.
X. Los pendientes:	1. Nadezhda Petrovna. 2. El espejo. 3. La gallina. 3. El bebé. 5. El retorno.
XI. La espera:	1. Rita con la madre. 2. Llegada de Misharin.
XII. Final:	1. Tercer sueño. 2. La madre. 3 Final.

**Fuente:** Tarkovski Andrei, *Martirologio (Diarios 1970-1986)*, Ediciones Sígueme, Salamanca 2011, p. 109.

Un prólogo, un epílogo y diez secuencias componen *El espejo*. No se subtitulan o dividen en capítulos como en *Andrei Rublev*; será el espectador quien deba hacerlo de acuerdo a su visionado y comprensión. En la monografía sobre el film, Natasha Synessios sitúa tres tiempos: antes de la guerra, en tiempos de guerra y la posguerra. El prólogo de la película, donde Ignat enciende el televisor y una psicoterapeuta cura al tartamudo, se lleva a cabo en el presente. Esta secuencia documental introduce la trama y el tono de la película, como se desarrollará en el análisis. La extensa secuencia de apertura (después de los créditos) tiene lugar alrededor y dentro de la casa de campo en donde el narrador pasó algunos de los veranos antes de la guerra; es la casa del abuelo y de su infancia. El narrador retorna varias veces a la dacha y a su entorno en el campo. La primera escena –María, la madre del protagonista y un médico rural– fue actuada como si fuera en tiempo presente, el resto de las escenas fueron filmadas como sueños y visiones, y fueron acompañadas por silencios, voz en off, poesía y efectos de sonido. La larga secuencia que muestra el trabajo de la imprenta pertenece al período anterior a la guerra, durante el terror de Stalin. La película concluye con el idílico paisaje de la preguerra alrededor de la casa de campo, donde los padres, hijos y abuela son mostrados simultáneamente como generaciones que coexisten en un mismo tiempo. Hay tres secuencias que transcurren en la guerra: una en el campo de tiro, el breve regreso de su padre de la guerra, y la venta de aretes a la esposa de un rico médico. Las secuencias de la posguerra incluyen escenas de Alexéi, Natalia, su ex-esposa, y su hijo Ignat, una llamada telefónica entre Alexéi y su madre al principio de la película, y un episodio con los españoles que tiene lugar en el apartamento de Alexéi. Este mismo apartamento de la posguerra es también testigo de dos mujeres desconocidas que se le aparecen a Ignat, una imagen del pasado en el presente, y Alexéi en su lecho de muerte, rodeado de su médico y las dos mujeres. El material documental de la película es sobre todo de la posguerra, aunque el cruce del Río Sivash y la bomba atómica que estalla en Hiroshima constituyen algunas de las imágenes más terribles e impresionantes de los tiempos de guerra<sup>184</sup>.

Para este estudio, conforme a los intereses del análisis del que se dará cuenta, se ha segmentado el film de la siguiente manera: el prólogo: la estética del tartamudo (televisión e identidad, la pieza del rompecabezas, el sentido tutor), de la omnisciencia a la presencia (el punto de vista, el destinador y la carencia, ausencia del padre, omnipresencia de la madre, el poema de Arseny, las voces acusmáticas, la leche derramada, la soledad de la madre, el

---

<sup>184</sup> Synessios, N. *Mirror (The film's form)*, op. cit., pp. 4-9.

incendio), la escena primaria (entre el sueño y la vigilia, diosa del fuego como del agua, la escena tan bella como siniestra, las palabras débiles), la errata y la culpa (el laberinto, el poema de Arseny, la palabra misteriosa, reflejos y sentimientos de culpa, los españoles y el desarraigo, el vuelo y fracaso de Ícaro), el eterno retorno (el *déjà vu* de Ignat, la dama misteriosa, la carta de Pushkin, la pelirroja o el amor imposible), el centro del film: lo real es increíble (Eros y Tánatos, los niños de la guerra, la orfandad, el idiota, el tartamudo, la pelirroja, la guerra, el regreso del padre, el rostro de la madre, el árbol y el padre, la zarza ardiente), el sueño reiterativo (el plano repetido del viento y la vegetación, el presente continuo o la demora del goce, el umbral del sueño, el destinador y la tarea), la dacha gótica (el tiempo retenido, el viento ronda la dacha, el umbral de la memoria), la casa del espejo (la lógica poética, el punto de ignición, la puerta, el secreto femenino y el goteo de la leche, la mirada espejeante, los aretes, el gallo, la levitación), la voz de Orfeo (el acusmaseo poético y el viento, el poema del padre), el retorno ventral (prohibición real /transgresión imaginaria, la casa y la naturaleza es el cuerpo de la madre, la madre inmortal).



Tarkovski y Mischarin tuvieron mucha dificultad para ordenar los episodios que rodaron, pues al principio fue una escritura muy próxima al automatismo; una vez que elegían el motivo cada uno se retiraba a escribirlo y desarrollarlo cinematográficamente; luego se reunían para compartir, discutir y de nuevo corregir. Decidieron por ello ocultar quién escribió tal o cual escena. El guión se reescribía constantemente en el rodaje, de acuerdo al sentido nuevo que el director quería imprimirle a la escena. Si en las películas

anteriores se rodaba de acuerdo a la preproducción planificada, en *El espejo*, por el contrario, las nuevas circunstancias vitales y la experiencia estética hacían que el director modificara y hasta anulara del guión original cualquier detalle o escena si era preciso. ¿Qué tan parecido pudo ser el método que usaban los surrealistas en el «collage», el puzzle y cadáver exquisito? ¿No es más poético lo anónimo y grupal, lo intuitivo, espontáneo y lúdico? Aunque de anónimo y grupal el guión de *El espejo* no tenga nada, el director deseaba llegar a cualquier espectador con base en lo universal que hay en el interior de cada individuo, aquello que une a todos; tal vez la idea de lo colectivo no estaba tan lejos.

No se intenta defender la idea de un guión escrito bajo la estética surrealista, sino observar cómo el ánimo que generó la escritura del guión –y también del montaje– hacía parte de un ambiente generalizado en occidente a partir de las vanguardias. En Rusia estos procedimientos creativos quedaron congelados por la ideología y estética del régimen soviético, que los consideraba sencillamente burgueses y poco consecuentes con la filosofía racionalista de educar al pueblo con ideas claras y formas reconocibles. No deja de ser irónico, sin embargo, el hecho de que las vanguardias rusas experimentaron con tales procedimientos, aunque de una forma racional y utilitaria. Así, por ejemplo, el «montaje armónico e intelectual», promulgado por S. M. Eisenstein partía del espectáculo de las atracciones y la eficacia del teatro. O el «cine-ojo», de Dziga Vertov que tomaba trozos del caos de la vida y mediante el montaje, utilizando todos los medios posibles, yuxtaponiendo y uniendo entre sí distintos espacios y órdenes temporales, «violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film»<sup>185</sup>, escribía el film mediante imágenes rodadas; de alguna manera el montaje estaba de principio a fin, y desde el mismo momento en el que el tema era elegido.

Diferente es la propuesta de los surrealistas, aunque a la luz de la actualidad posmoderna no se sepa con seguridad qué tan distinto pudo ser. Si André Breton esperaba que algún día lo surreal se volviera real, en el capitalismo «salvaje» y globalizado la fórmula quizá se ha invertido: lo real se ha vuelto surreal y «lo siniestro de nuestra selva de símbolos es, en su delirio, menos desestabilizante que disciplinario»<sup>186</sup>. El propio Fiódor Dostoievski,

<sup>185</sup> Romaguera, J. & Alsina, R. H. (1988). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 30-36.

<sup>186</sup> Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Andriana Hidalgo Editora, p. 328. En *Más allá del surrealismo*, este mismo autor hace la siguiente observación: «¿Qué podemos decir del surrealismo hoy, ya igualmente explorado por las industrias académicas y las culturales? Cuando el Minotauro vuelve en la figura de Batman, ¿qué aspecto de lo surreal sobrevive? Y lo siniestro, ¿tiene una historicidad también?» (op. cit., p. 327).



tan amado por Tarkovski y citado también por Eisenstein, le hace decir a Lévedev en *El idiota* que la realidad aunque tiene sus propias leyes es increíble, de allí que «cuanto más real es, suele ser más inverosímil»<sup>187</sup>. Y Dostoievski no es precisamente un surrealista. En *Esculpir en el tiempo*, a las puertas de rodar el que sería su último film, Tarkovski insiste en el realismo como una forma de vida inherente y connatural al cine, quiere esforzarse por conseguir planos convincentes y verídicos, pues «cuando más naturalista es la naturaleza que se introduce en un plano, tanto más dignidad tendrá esa imagen»<sup>188</sup>. El realismo más extremo es entonces poético.

Lo cierto es que Tarkovski y Mischarin daban rienda suelta a lo onírico y poético de los recuerdos, quizá intentando descongelar las relaciones subjetivas y sociales, tal como otrora lo hizo el surrealismo. Aunque es claro que si el resultado son imágenes surreales y oníricas, el procedimiento no lo es, pues Tarkovski venía deseando y construyendo su película año tras año. El propio Alexander Misharin, viejo amigo de la familia y de quien se toma varios recuerdos de su vida en la película, cuenta que una vez terminado el rodaje de *Rublev* comenzó la escritura del guión que daría vida a los 28 episodios finales de *El espejo*: «Era como una erupción volcánica de ideas e imágenes»<sup>189</sup>. La sistematización de lo concebido no fue fácil, no obstante revisaron y escribieron desordenadamente en trozos de papel:

El equipo no sabía lo que se iba a hacer cada día cuando Andrei llegaba por las mañanas. Nos encerrábamos en una habitación, pensábamos en una escena y discutíamos cómo la rodaríamos aquel día. Así fue como trabajamos. La pobre montadora, Nina Skuibina (...) me seguía a todos los sitios y me rogaba: «Simplemente dame algo escrito». Andrei iba al plató con los trozos de papel y rodaba lo que había anotado en ellos. Tenía un equipo excelente: el camarógrafo Rerberg, el pintor Dvigubski como director artístico y el compositor Artemiev<sup>190</sup>.

<sup>187</sup> Tarkovski, A. *Martirologio* (diario del 4 de febrero de 1973), op. cit., p. 84. En esta misma entrada a su diario anota su deseo de cambiar el título El día blanco por el de Expiación o Confesión, aunque éste último es pretencioso; le parece que Martirologio es un buen título, así no lo entienda nadie. (op. cit., p. 83).

<sup>188</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 235. Planos convincentes y lo suficientemente verídicos será la máxima del director ruso para enfrentar *Sacrificio*, su último film.

<sup>189</sup> Misaharin, A., «Sobre la sangre, la cultura y la historia...» En: VV. AA. *Acerca de Andrei Tarkovski*, op. cit., p. 46.

<sup>190</sup> VV. AA. *Acerca de Andrei Tarkovski*, op. cit., pp. 49-50.

Por su puesto que si esto ocurrió en el rodaje, en el montaje continuaría la indecisión de cómo juntar las piezas filmadas. Hasta que al propio director se le ocurrió la idea de cocer sobre un tapete de tela 32 bolsillos en los que pudieran almacenar los episodios rodados y así manipular libremente el orden; más no se lograba tal unidad natural de conexión de unos con otros, pues siempre quedaban episodios por fuera. Al respecto, aclara A. Misharin:

Empleamos casi un mes en esta labor, por lo menos veinte días. Una y otra vez parecía que la luz se alejaba de nosotros. Al fin comprendimos que ése no era el método para encontrar la solución. De repente tuvimos la idea de poner un episodio en el prólogo; apresuradamente, cogimos el trozo de tela que tenía los bolsillos y, excitados, cambiamos las notas que teníamos en cada uno, y las pusimos en los lugares correctos. Por fin la secuencia de los episodios era la perfecta. Nos sentamos en nuestras sillas y dijimos: Ahora está perfecto. Nunca antes había sentido, con tanta claridad, que la forma existe realmente<sup>191</sup>.

El que Misharin diga que la forma existe, no es tan interesante como que esta haya emergido a la superficie jugando un puzzle o un ajedrez. En cualquier caso el sujeto de este acto creativo no es uno cualquiera, sino uno que desestabiliza la enunciación fílmica (la arcilla) ocultando la lógica interna (la estructura de hierro) lo más que pueda; pues aunque la película sea laberíntica, en su forma final comparece una lógica con la que se motiva la secuencialidad de los episodios. No se olvide que Tarkovski quiere hacer una película que «sea igual a un acto vital». Para el cineasta la polifonía del cine no está en multiplicar capas, sino en alternar y acumular progresivamente, pues la polisemia reside en la calidad de la imagen. Son los días en que se interesa por la percepción naturalista sobre el teatro del absurdo al que ve como una verdad auténtica y, aunque cree que las palabras en el cine se refractan en todos sus componentes, termina diciendo que «las palabras no significan nada, las palabras son como el agua»<sup>192</sup>.

### **2.1.10 El sueño como sensación estética y la sangre del mundo material**

El 16 de mayo de 1974 registra en su diario que la relación con Larisa, su segunda mujer, ha concluido. No será, sin embargo, un óbice para que ella lo asista en la dirección y además actúe en la película. Hay un diálogo en *El espejo* sobre la separación de la pareja

<sup>191</sup> VV. AA. Acerca de Andrei Tarkovski, op. cit., p. 50.

<sup>192</sup> Tarkovski, A. *Martirologio* (Diario: 4/02/74), op. cit., p. 108.

(Maria-Alexéi), coincidente o no, se formula en espejo. En la entrada a su diario del 27 de junio, cuando la película se debate entre el rechazo y la aprobación por parte de las autoridades soviéticas, consigna los pormenores de un sueño que tiene todos los tintes de una pesadilla en la que se ve a sí mismo muerto. Tarkovski cuenta que experimentó un sentimiento que ya había tenido antes, pero que lo había olvidado; de suerte que no es un sueño sino la realidad. Qué duda cabe, el artista acaba de asistir a un *déjà vu*:

Lo siento con tal fuerza que en mi alma se levanta una ola de tristeza, de lástima por mí mismo, y surge una extraña sensación respecto a mi vida, como si fuera una sensación estética. Como cuando tienes tanta compasión de ti mismo como si tu dolor fuera el de otro o que te ves desde fuera y percibes que estás más allá de los límites de tu vida superior. Como si mi vida pasada fuera la vida de un niño, desprovisto de experiencia, indefenso. El tiempo deja de existir, miedo. Sensación de inmortalidad... Es la segunda vez que sueño con la muerte. Y cada vez siento una libertad excepcional y la inutilidad de oponerse. ¿Qué significará?

La entrevista con Bergman en Playboy donde me considera el mejor director actual<sup>193</sup>.

Esta «sensación estética» de la que habla Tarkovski en su diario es un proceso de quietud y acción, de cuerpo inanimado y al tiempo animado que se vincula con el trauma, la ansiedad y la repetición. Esta búsqueda compulsiva de Tarkovski por un arte totalizador, bello, inmortal, se puede rastrear en todo su diario y, desde luego, en sus creaciones audiovisuales; aquí no solo está en el sueño de Tarkovski mientras duerme, sino en el mismo arte fílmico que es, digamos, su *sueño mayor*. Lo importante para esta reflexión es cómo esta condición de lo in/animado e in/móvil, lo erótico-velado y lo explosivo-fijo, son figuras que más allá de lo bello tienen que ver con lo siniestro, dado que se mezclan el placer y el espanto, la atracción y la repulsión, así como lo supuso Andréi Tarkovski en la obra de Leonardo da Vinci, en especial en el retrato de la Ginebrina de Benci, dato al que ya se ha aludido en otro momento<sup>194</sup>. También se ha observado la relación entre los rostros de sus personajes femeninos, sobre todo el rostro materno y la fisonomía de su esposa; de igual manera el espejeo entre el hijo, el padre y el director del film. Tarkovski reproduce los personajes en diversas máscaras, no únicamente en *El espejo*, sino en toda su obra.

<sup>193</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 114.

<sup>194</sup> Foster, H. *Belleza compulsiva*, op. cit. Este autor observa que este placer negativo, generalmente representado en atributos femeninos, es una «intuición de la pulsión de muerte, recibida por el sujeto patriarcal al mismo tiempo como una promesa de éxtasis y como una amenaza de extinción. Por transformado que esté el mapa, el terreno de lo sublime surrealista no es muy diferente de aquél de la belleza tradicional: sigue siendo el cuerpo femenino» (op. cit., p. 71).



Para Hal Foster, ni el automatismo, ni los sueños son el único camino que conduce al inconsciente de los creadores del surrealismo, y agrega que hay una problemática que excede su comprensión desde sí mismo; en consecuencia hay que ir más allá del análisis estilístico y de la propia historia social del arte. Foster se refiere al concepto de lo siniestro inherente a su campo:

[...] es decir, un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social. Lo que voy a plantear es que los surrealistas no solamente se sienten atraídos por el retorno de lo reprimido, sino que además buscan redirigir ese retorno con fines críticos. Creo que el concepto de lo siniestro es tan crucial respecto de determinadas obras surrealistas, como lo es respecto de las ideas del movimiento en general (por ejemplo, lo maravilloso, la belleza convulsiva y el azar objetivo). En este sentido, el concepto de lo siniestro no sólo es contemporáneo del surrealismo —y desarrollado por Freud a partir de preocupaciones que compartía con el movimiento—, sino también representativo de muchas de sus actividades. Más aún posee resonancias de las nociones marxistas y etnológicas previamente mencionadas, que alimentan el surrealismo, especialmente la preocupación por lo anticuado y lo «primitivo»<sup>195</sup>.

En lo comentado hasta aquí de la filmografía tarkovskiana, se ha podido constatar la presencia reiterativa del elemento agua en todos los estados y expresiones posibles: fluyendo,

<sup>195</sup> Foster, H. *Belleza compulsiva*, op. cit., pp. 18-19.

estancada, congelada, caliente, coexistiendo con el fuego, mezclada con la leche, con la materia viva y transparente o con la materia inerte y en descomposición. Varios críticos, entre ellos Pablo Campana, justifican el empleo del agua —no sin ironía con quienes se acogen al simbolismo, aunque él mismo caiga también en la interpretación como «gracia divina»— retomando las propias declaraciones del cineasta quien afirmaba que el uso de esas imágenes estaban asociadas a la naturaleza del paisaje donde él había crecido. Igualmente y de manera irónica, Tarkovski se refirió al cine comercial como un cine que habla de un mundo donde no pareciera existir meteorología o cambio climático. No obstante, cabe la pregunta de si es normal que llueva o nieve dentro las casas, corra agua por las paredes o que sus personajes descansen, duerman, reflexionen en medio de charcos, manantiales, al lado del barro o bajo fuertes lluvias e, incluso, a la orilla del mar en circunstancias poco habituales.

Para Natasha Sinessyos, por ejemplo, *El espejo* muestra las diferentes caras de la naturaleza en contrapunto; así, el agua, la tierra y el fuego son diversas fuerzas que encarnan el tiempo y el amor, de la misma manera que el viento encarna el inquietante y misterioso espíritu que pasa a través de las cosas. El agua es parte de la forma y la estética tarkovskiana, representa el ritmo, la densidad y la textura de la imagen, creando estados de ánimo y la atmósfera en donde se escriben las emociones de los héroes. Siguiendo a Gastón Bachelard en su libro *Water and Dreams* (Dallas, 1983), Sinessyos afirma que el poder de las películas de Tarkovsky no se da porque la imaginación poética apele a una composición formal, sino porque hay texturas palpables y ritmos de la naturaleza que se combinan de manera altamente sugestivos e inusuales<sup>196</sup>.

Tarkovski, como todo verdadero artista, más preocupado por su acto creativo que por conceptualizar sobre lo que hace, entra en contradicción con respecto al supuesto uso normal de los elementos naturales en sus films. En varias conferencias recomendaba a los estudiantes filmar a la naturaleza dotada de alma; sugería ponerle mucha atención en el rodaje, debido a los problemas inesperados de luz, color y tiempo. La importancia de la expresión material del agua en las películas de Tarkovski está más allá de su universo consciente.

---

<sup>196</sup> Synessios, N., *Mirror (Nature and the elements)*, op. cit., pp. 65 y ss



De suerte que no se trata de simples referencias al paisaje o de detalles que afinan los decorados de las escenografías; es algo que viene del interior ahogándolo o del exterior inundándolo. No por nada el agua está asociada a la imagen en presencia o ausencia de lo femenino, y, en especial, en los personajes de la madre y la esposa. Lo real atiende al sujeto desde esas dos orillas. Al respecto, Sigmund Freud, en *Más allá del principio de placer*, afirma que la conciencia del sujeto no solo es avasallada por la excitación que procede del exterior, sino también por aquellas que proceden del interior, perturbando de tal manera al sujeto que equivalen a neurosis traumáticas<sup>197</sup>. De suerte que lo real no solo lo merodea y asalta al sujeto desde afuera, sino que lo desgarrar también desde adentro. El Ello y lo Real – según escribe González Requena–, no se pueden nombrar sino mediante el género neutro. Lo notable es que tanto el Ello como la pulsión que presiona desde el interior, no se pueden evitar sino con la muerte, pues «es un desgarrar esencial, estructural, que escinde y disocia inevitablemente la mente del cuerpo que le es dado habitar»<sup>198</sup>.

¿Qué tan espontáneo, entonces, puede ser que el fuego persista junto al agua, en medio de charcos y barro o que ardan casas bajo la lluvia (*El espejo, Nostalgia y Sacrificio*)? En todas estas expresiones acuáticas está la metáfora del espejo como reflejo, como representación; sin embargo, en varios momentos esa voluntad simbólica del reflejo fracasa y se disloca, desfigurándose puesto que devuelve la imagen de un doble monstruoso o el

<sup>197</sup> Freud, S. (2004). *Más allá del principio de placer. Obras completas* (XVIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

<sup>198</sup> González Requena, J. (2010). Lo real. En: *Trama y Fondo*, 29, p. 12.

laberinto de las identidades. ¿Qué se podría decir de fenómenos como la levitación, para poner otro ejemplo: que es parte del paisaje o que es algo que tiene asiento en las honduras del sujeto? En *Andrei Rublev* un globo anacrónico sobrevuela por el ancho río y luego se precipita a la orilla apagándose entre el humo y las burbujas. Volar es aquí un desafío, una afrenta, un fracaso: Ícaro. Hari y Chris flotan bajo el influjo de *Solaris* en medio de la Coral de Bach —entre otras cosas, el propio planeta acuoso y pensante yace suspendido—, justo después de la gran sesión en el templo del arte que es la biblioteca (el busto de Sócrates, los cuadros de Brueghel, La Venus de Milo, la máscara de Beethoven, los libros del Quijote con los dibujos de Doré); espacio opuesto al laboratorio científico de Sartorius donde han dilucidado sobre el arte, el sueño, el espejo, la copia que representa Hari, la necesidad de otros mundos, el contacto humano. En *El espejo*, María se eleva y cruza una paloma, mientras su esposo la contempla, en seguida de una escena donde ella decapita con un hacha a un gallo y ha vendido sus aretes. En *Sacrificio*, Alexander y María suben por los aires abrazados, inmediatamente después de que Alexander cuenta un relato sobre el jardín de su madre e intenta suicidarse. Desde luego que todas estas escenas no se dan aisladas, son parte de una cadena de efecto y causa solapada, reticente, no lineal, discontinua.

### 2.1.11 El viaje hacia el agua interior



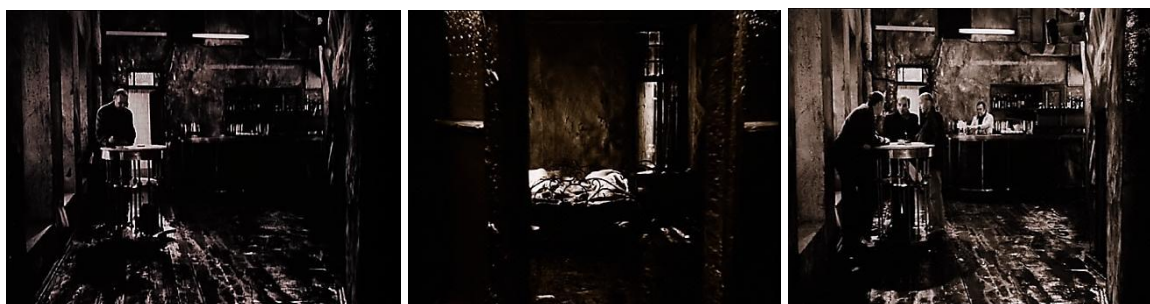
**Imagen 20.** Alexander Kniazhinski y Andrei Tarkovski en el rodaje de *Stalker* (1979).

«No salíamos del agua. Hasta el pecho, todo estaba en el agua, hasta las rodillas», cuenta Alexander Kniazhinski, fotógrafo de *Stalker* (1979)<sup>199</sup>. Estas palabras testimonian, en gran medida, la atmósfera en la que los personajes se mueven. La fotografía del film, desde el inicio, da la sensación de humedad y los créditos se imprimen sobre el encuadre del bar

<sup>199</sup> Tarkovski, A. (1999). *Stalker*. II parte, material Extra. Barcelona: Trackmedia.



donde está el profesor esperando al guía; por corte la cámara recorre el interior de la casa de Stalker mientras la familia duerme.



La imagen en sepia, deteriorada y envejecida, brilla como si hubiera llovido sobre el escenario. La sensación de deterioro y destrucción recorre todo el film. No hay morada acogedora que los detenga, y quizá por eso los personajes están en continuo viaje. El postulado podría ser que los humanos están de paso por el mundo. Imposible no evocar con la escena del bar donde el profesor espera a su guía, al bar de *Los asesinos* (1956), a la austera escenografía, la espera y el desasosiego que allí se cierne sin que pase nunca nada (ver: Los inicios).



*Los asesinos, 1956*

El arranque de *Stalker* es expresivo en extremo, irreal, si se quiere; el cromatismo de la fotografía se acentúa tanto como el encuadre y el *travelling*; la sensación inmediata es la de haber entrado en un pesado sueño. La diferencia con la estructura onírica de *El espejo* es que



en *Stalker* no hay dislocación temporal y espacial, no hay *flashback* o *flashforward* que desordene la historia. Los sueños se insertan en un presente continuo. Si en el film anterior confluían mezclados los recuerdos, los hechos históricos, las anécdotas, los sentimientos e intuiciones, en *Stalker* la linealidad se mantiene como si fuera uno de esos sueños posibles de contar despierto. Si en *El espejo* el espectador re-construye con dificultad el relato que le ha sido compartido, intentado darle sentido a los pedazos del espejo roto, en *Stalker* el espectador intenta darle coherencia a lo que hacen y piensan los personajes. El sueño se ha manifestado en su totalidad, manteniendo las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción; sin embargo el contenido sigue latente, oculto como el «cuarto de los deseos» al que aspiran llegar estos viajeros. La cámara jamás encuadra el cuarto desde la perspectiva de los personajes y se emplaza en contra campo desde el interior de la oscuridad, justo allí donde el director y el espectador están ubicados. La conclusión obvia es que todo se ha inventado, que el «cuarto de los deseos» es imaginario. ¿No comparece de la misma forma el último plano de *El espejo*?, ¿el espectador no siente que es hacia él que la cámara se interna diluyendo toda imagen? Al fin y al cabo, es la naturaleza más interior la que protagoniza estas imágenes y es el mismo director el que, ubicado detrás de la cámara, evidencia el dispositivo como parte de su maquinaria creativa.



*El espejo / Stalker*

En *Stalker* no puede faltar el prólogo y el epílogo, aunque éste último es el más relevante: Stalker vuelve al bar con un perro procedente de la zona, regresa con su mujer, se recuesta en la cama y delira repudiando la falta de fe de sus acompañantes intelectuales; en seguida la mujer se dirige a la cámara —a la manera de un documental— y le cuenta a los espectadores lo especial que es Stalker, mientras en la habitación contigua su hija envuelta en un manto de tristeza y compasión, muestra el poder de mover objetos: de tres vasos que yacen sobre la mesa, uno con rastros de leche cae sin romperse. No se puede pasar por alto que Monita mueve el vaso en dirección al eje de cámara, involucrando al espectador en su

magia y, quizá, también probando su fe. Un final que cruza tres cierres: un hombre en crisis implora por la fe, una mujer da testimonio de su destino y una niña que tiene un extraño poder. De otra forma: lo simbólico frustrado, lo real contenido y lo imaginario desolado.

El núcleo de la historia está siempre descentrado en la filmografía tarkovskiana, a veces se ubica al inicio, otras al final, o en alguna escena que no es justamente el centro del film. El relato no logra suturarse, no alcanza el clímax como quizá pudo hacerlo *La infancia de Iván* o *Andrei Rublev*, los dos films que más se acercan a la construcción del relato clásico de principio, nudo y desenlace. Por paradójico que parezca, es en esta película que Tarkovski logra plasmar con exactitud la concepción del movimiento como ausencia; otro oxímoron en la concepción particular que el cineasta tiene del viaje, dado que considera que lo importante no es el lugar a donde se llega sino el viaje mismo y, con mayor precisión, el momento en que el viajero decide embarcarse en un viaje. Si no hay inicio, ni tampoco fin, hay desplazamiento continuo, eterno caminar donde el movimiento está siempre en potencia, jamás en acto; más que deseo, es pulsión de ir hacia algún lado, sin importar adonde.

¿Por qué carece de importancia a dónde se llega? Porque el camino es infinito. Y el viaje no tiene fin. Por ello, carece en absoluto de relevancia si te encuentras cerca del comienzo o ya cerca del final –tienes ante ti un viaje que nunca termina. Y si aún no hallaste el camino– lo más importante es hacerlo. Aquí reside el problema. Por eso, lo que es importante para mí no es tanto el camino sino el momento en que un hombre entra en él, entra en un camino<sup>200</sup>.

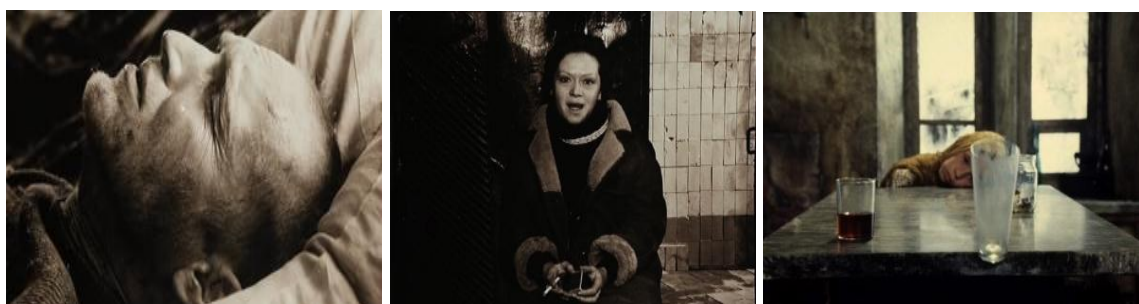
Esta imperiosa necesidad de moverse sin importar adonde se vaya tiene su radical comprensión en la concepción misma de la muerte como eterno retorno, pues nada se acaba y todo permanece. Los diarios que van del 1º de enero hasta el 15 de junio de 1979, época en que viaja por primera vez a Italia, están literalmente plagados de notas sobre su enfermedad y presentimientos de muerte. «¡Dios, auxíliame!», se lee al puro inicio del diario. De igual forma el 10 de enero escribe la sensación de que Dios se aproxima, «siento tu mano en mi nuca», y pide perdón por su alma mezquina y su cólera<sup>201</sup>. No obstante, llama la atención su reflexión que sobre la imagen; la considera como una impresión de la Verdad que Dios le

---

<sup>200</sup> Citado por Meng, A., *Stalker*, op. cit., p. 11 (Jerzy Illg, Leonard Neuger. Entrevista a A. Tarkovski, «I'm interested in the problema of inner freedom». Z. Andreiejem Tarkowskim rozmawiaja Jerszey Illg, Leonard Neuger, in Res Publica 1987 (I), pp. 137-160. Versión en inglés: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>)

<sup>201</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 187.

permite ver al hombre con ojos ciegos. Y es esto, en últimas, lo que se metaforiza en *Stalker*: la creencia en una verdad superior, más «el órgano» de la Fe está atrofiado. No por casualidad la consideró su mejor película, la menos falsa y precipitada de todas. El sacrificio y la vocación es sostenerse en la búsqueda de la dignidad del oficio, elevando la calidad de su arte hasta «alcanzar el absoluto»<sup>202</sup>.



Las imágenes que el film ofrece son acuosas. Los personajes van humedeciendo sus ropas y sus cuerpos a medida que se internan en la naturaleza y se acercan «al cuarto de los deseos». En este lugar el piso está inundado, llueve, trueno y relampaguea. No ha mentido el director cuando dijo que sus próximas películas serían submarinas o diluvianas. En *Stalker* el agua actúa como metáfora del espejo y se puede decir que los acontecimientos de la naturaleza que rodea a los personajes representan su naturaleza interior. En el agua los seres humanos reflejan su propia demolición temporal, su temor y creencias. El agua atraviesa el bar, la casa de Stalker, el pueblo en ruinas, la laberíntica zona con su túnel y su cuarto de los deseos y, finalmente, de nuevo el bar y otra vez la casa del Stalker. En realidad parece que los personajes no salieran jamás de una enorme y derruida mansión que si no se cae a pedazos como en *El espejo*, sí está inundada y agujereada. La zona también es metáfora de la casa; por eso dice Stalker al final del viaje que los tres hombres hacen en el monorraíl que los interna en el bosque: «Ya estamos en casa». Por cierto que este es un viaje largo, pausado e introspectivo; la música de Eduard Artemiev y el sonido sincopado del golpeteo en el riel inunda de misterio la secuencia; es un viaje que tiñe de verde el color sepia de la primera parte.

<sup>202</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 197. Uno de sus grandes objetivos, justamente, era poner el cine a la misma altura que las demás artes; convertirlo en un igual a la música, a la poesía o a la novela (cf. *Martirologio*, Diario: 30/12/73, op. cit. p. 104).



La naturaleza es la gran casa de la vida, contiene diversos cuartos y materiales que el hombre ha inventado y consume; todos estos materiales se ven deteriorados y sepultados por la maleza y el agua. El tiempo ha esculpido la materia hasta convertirla en detritus (desechos comerciales, basura tecnológica, anticuarios bélicos). Aun así, en lo más interior algo permanece y se renueva a condición de que se crea en que algún deseo pudiera cumplirse; pero tanto el escritor como el profesor dudan entre el sarcasmo y el miedo. De nuevo, aunque con otra variante, Tarkovski expone la ambigüedad obsesiva de lo decrepito y derruido frente a lo espiritual e indestructible, lo inanimado cerca de lo animado, la muerte junto a la vida. Es a todas luces un retorno a la entrañas de la madre Tierra buscando salvación y re-nacimiento. En *El espejo* el retorno fue hacia ese otro vientre de carne y hueso e igualmente original: la madre. Sin embargo, la culpa y la vergüenza que se ciernen sobre el científico y el escritor, cuando Stalker los hace pensar en un deseo muy íntimo, los aterra; quizá temen que ese deseo, en el que piensan, se cumpla después de todo.





Una escena relevante es aquella donde Stalker llama a los viajeros que están descansando y, por corte, entra la imagen de un pozo con agua espumosa y negra que se revuelve en el fondo; si no fuera por este último detalle la percepción sería la de una luna en el firmamento oscuro. Sobre esta imagen acuosa y lunática se escucha una voz en off que al principio parece provenir de Stalker; pero una vez que la cámara lo muestra saliendo por una ventana y la voz continúa, la interrogación por el lugar de su procedencia es inquietante. Una voz, en todo caso «acusmáser», sin ubicación precisa, originaria y misteriosa:

Que se cumpla lo previsto.  
 Que ellos den crédito  
 y se ríen de sus pasiones.  
 Lo que ellos llaman pasiones  
 realmente no es una energía anímica,  
 sino un roce entre el alma  
 y el mundo exterior.  
 Lo principal es que crean en sí.  
 Y estén desamparados, como niños,  
 porque la debilidad es grande,  
 la fuerza fútil.  
*(Stalker sale por una ventana)*

Cuando el hombre nace,  
 su cuerpo es débil y ligero,  
 cuando muere es fornido y duro.  
 Cuando un árbol crece  
 es tierno y mimbrenño,  
 pero cuando su tronco está seco  
 y rígido se está muriendo.  
 La dureza y la fuerza

son satélites de la muerte.

La flexibilidad y la debilidad

expresan la lozanía de la existencia.

Por eso, lo que se ha endurecido no vence<sup>203</sup>.

El partido que aquí se toma no es por la acción y el enfrentamiento épico, sino por lo poético que el ser humano conserva como fuerza interior para cambiar, si puede, lo que desea. Una defensa a la debilidad, a la infancia y por lo tanto a las emociones y la imaginación. Stalker no es un guerrero, sino un poeta; más que un sacerdote, es una especie de artista místico que prolonga la fe y la inacción de Rublev, de Chris y de Alexéi; una cruzada espiritual lo redime en su soledad universal que anuncia a Doménico (*Nostalgia*) y al Alexander (*Sacrificio*). La contradicción que circula en la zona es la de *hacer-no-haciendo*, algo imposible para los intelectuales viajeros; sin embargo, puede ser abrazada por el taoísmo que incluye los contrarios y los junta como Yin y Yang. Hay fuerzas exteriores como la zona que influyen terriblemente al ser humano, el cual a veces no es consciente de ello y desvirtúa sus acciones y conducta. Diríase que el hombre no conoce sus fuerzas interiores, que tiene miedo de lo que estas cargan y que por tanto fracasa. El escritor y el profesor no tienen fuerza para creer en sí mismos, su estado moral es trágicamente imperfecto. Esta razón hace que el escritor se burle de Stalker y de la misión a la que éste se cree destinado. De igual forma, la discusión con el científico da testimonio de la arrogancia de los intelectuales que han vaciado su intuición y ya no encuentran sentido en la vida, ni utilidad en el arte. A este diálogo se suma la voz en off de Stalker que habla sobre el milagro que es el arte de la música penetrando el alma, transformando el ruido en armonía y resonando en lo más hondo de los seres. El taoísmo que actúa más como una filosofía que como una religión, condena la autosuficiencia del que, arbitrariamente y por ignorancia de las causas ocultas, se da así mismo la ley y se autoproclama sabio. En la biblioteca de *Solaris*, Sartorius y Snaut, mantienen frente a Chris y Hari una animada conversación sobre la verdad, el conocimiento y el sueño; su diálogo confirma, una vez más, que la ciencia y el arte siguen enfrentados y que

---

<sup>203</sup> Tarkovski, A. (2006). *Stalker*. Ed. especial 2-DVD, Trackmedia. El parlamento voz en off resuena salido de las últimas líneas del poema LXXVI del Tao Te King de Lao Tze. En efecto, Tarkovski cita el poema extraído a su vez de El juglar Pamfalóv del narrador ruso Nikolaj Seménovic Leskov (Cf. Martirologio, 28/12/1977, op. cit., p. 169). Ver también la versión del poema del *Tao Te King* de Carmelo Elourdy en Mengs, A., *Stalker...*, op. cit., p. 130. En Leskov la voz es la que hace el cuento; «éste es uno de los casos en que esta «voz» logra alcanzarnos incluso a través de una traducción», dice Italo Calvino en su antología del cuento fantástico del siglo XIX: Ver: <http://es.scribd.com/doc/12694501/CUENTOS-FANTASTICOS-DEL-XIX-ITALO-CALVINO> (Consulta: 12/09/2013).



jamás podrán convivir juntos en su diferencia. Los personajes de los films tarkovskianos son mediadores (inmanentes/trascendentes) entre el hombre y las fuerzas sagradas, aunque en realidad nada saben con certeza; sin embargo presienten, pronuncian hondas palabras, suplican, temen, lloran. ¿Son verdaderos sabios taoístas o taoístas que pasan por idiotas, mendigos o locos?

Si la falta de fe les impide a los viajeros formular sus deseos, una fuerza exterior parece anclarlos en el umbral de la habitación cuyo cordón umbilical con el exterior es un teléfono que suena misterioso. El escritor descuelga el teléfono, y como si fuera una chanza cotidiana le dice a su interlocutor que adonde llama no es una clínica y enseguida cuelga. Una disputa entre los tres hombres tiene lugar ahí; de repente el profesor toma el teléfono, marca un número y alguien conocido habla desde el otro lado de la línea: se descubre así que el profesor algo trae entre manos. Luego se sabrá que porta una bomba con la que quiere destruir el lugar, para evitar que alguien con malas intenciones obtenga el poder que otorga el cuarto de los deseos. Pronto una lluvia torrencial cubre el umbral y anega el cuarto de los deseos. Del lado de allá, en el imaginario, están los tres viajeros a punto de sufrir una transformación; del lado de acá, mediado por la cortina de agua, está lo real, el director y el espectador padeciendo también alguna modificación. «Literalmente hechizados —escribe Antonio Mengs—, asistimos al espectáculo con la sensación de participar en un fenómeno de comunión en que se dan cita lo que hay a uno y otro lado de la pantalla»<sup>204</sup>.



<sup>204</sup> Mengs, A. *Stalker*, op. cit., p. 103.

Un aspecto interesante es que los Stalkers en la novela *Picnic junto al camino* (1972) de los hermanos Strugatski, son merodeadores y aventureros que recogen objetos abandonados y comercian con ellos, y ganan dinero por pasear a clientes por la Zona, lugar donde se supone estuvieron visitantes extraterrestres. El Stalker del film de Tarkovski es un misionero desinteresado, jamás ha aprovechado el beneficio del cuarto de los deseos, no parece importarle el dinero, está preocupado por el destino de la humanidad y siente que la Zona está allí para redimir al hombre de sus faltas.

Si el planeta *Solaris* tenía presencia como masa pensante capaz de entrar en la mente de los personajes, la Zona comparece materializada y en transformación, oculta en la oscuridad del cuarto, parece manifestar su poder en objetos derruidos, fragmentados, en el agua estancada y en la que fluye aun fuera de cuadro; su goteo se escucha en algún lugar remoto. La naturaleza cubre la materia descompuesta y los desechos humanos; solo una planta reverdece en medio de los esqueletos de una pareja de humanos. El perro que velaba el sueño de Stalker, ahora es guardián de la muerte y de la inmortalidad del amor en el umbral de los recuerdos. ¿Ese perro que sigue a Alexéi-niño después de que no pudo abrir la puerta del cuarto donde está su madre en una escena de *El espejo*, no el mismo del sueño de Stalker que ahora yace sollozante cerca al cuarto de los deseos? En todo caso, guarda relación con el perro que aparece en el cuarto del poeta Gorchakov poco antes de que éste conozca al viejo Doménico; el mismo que yace al lado de su amo muerto, entre el charco de agua y la dacha en el último fotograma de *Nostalgia*.



*El espejo / Stalker / Nostalgia*



Cuando los tres viajeros llegan al «cuarto de los deseos» algo interior parece perturbarlos, impedirles concretar el viaje y solicitar su deseo; no parecen preparados para semejante acto de fe y quizá los atraía la aventura del camino y no el lugar adonde querían llegar. Por cierto que el agua omnipresente en la Zona es una suerte de «sustancia del camino»<sup>205</sup>. Las fuerzas de la naturaleza transforman a los viajeros espiritualmente, porque la Zona, más allá de ser un espacio fantasmal inventado por Stalker o por el ejército que se dice custodia el lugar, es una presencia material real que tiene sus propias reglas, como el planeta Solaris. Slavoj Žižek, siguiendo a Lacan, muestra una oposición interesante entre el océano de *Solaris* y la Zona de *Stalker*: *Solaris* es el exceso de la *Cosa*, su presencia invade todo, materializa los recuerdos sin ni siquiera pedirlos y encarna, más que al deseo, «el núcleo traumático de su fantasía»; la Zona, por el contrario, es un exceso del espacio vacío con respecto a la *Cosa*, donde no hay ni sucede nada, a no ser por la fe inmediata, creencia imposible para estos viajeros, impedidos como los hombres contemporáneos para alcanzar la fe: el deseo puro<sup>206</sup>. De manera que no hay nada en la Zona o nunca lo hubo; todo ahí es cotidiano y normal; por ello Stalker les pide a sus acompañantes no contar lo que vieron porque la esperanza sucumbiría. Lo que le confiere el aura de misterio a la Zona es el límite mismo, es decir, «el hecho de que la Zona sea designada como inaccesible, como prohibida»<sup>207</sup>.

En resumen: la Zona no está prohibida porque contenga propiedades que excedan la razón, sino, todo lo contrario, manifiesta esos fenómenos incomprensibles porque está prohibida. Prohibición y transgresión, entonces, emparentan los films tarkovskianos; así, entre la *Cosa-Solaris* (1972) y la *Cosa-Zona* (1979) se ubica la *Cosa-Espejo* (1974) que devuelve el reflejo, la memoria imaginaria de la infancia, la cultura y la historia. En estricto sentido, no hay recuerdo que encarne más allá de la melancolía, de la repetición; el deseo de la inmortalidad se realiza por la fe en el arte. Habrá que esperar hasta *Sacrificio* (1986) para que todo parezca consumarse y consumirse; aun cuando el viaje, después de todo, jamás llegue a su fin.

<sup>205</sup> Mengs, A. *Stalker*, op. cit., p. 103.

<sup>206</sup> Žižek, Slavoj (2006). *Lacrimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, p. 137.

<sup>207</sup> Žižek, Slavoj. *Lacrimae rerum*, op. cit., p. 136.

### 2.1.12 La dacha es una catedral de nostalgia



*Nostalgia, 1983*

Andrei Tarkovski al filmar una densa y singular autobiografía innovando de manera radical la estructura narrativa, acentuó sus problemas con las autoridades. *El espejo* le permitió decir todo lo que quiso o tenía para decir. Su siguiente película se grabó con gran dificultad, los metros de película rodados que constituyeron la primera versión se estropearon en el laboratorio, *Stalker* tuvo que volverse a filmar con restricciones económicas que el director aprovechó para reconsiderar el guión. En 1979 muere su madre y Anatoli Solonitsin, su actor favorito, el que interpreta el papel de médico en *El espejo* y el escritor en *Stalker*. También en este año tiene lugar su primera visita a Italia; desde 1976 había sido invitado por el cineasta Tonino Guerra, con quien más tarde hará *Nostalgia*. Regresa a Moscú esperando que el convenio de coproducción entre los dos países se apruebe pronto; pero el proceso se complica, cuestión que demuele su entusiasmo. Mientras tanto rueda y monta junto a Tonino Guerra el documental *Tempo di Vaggio*, perfecciona el guión de *Nostalgia*, revisa los guiones de *Sardor* y *Hoffmaniana* en dirección a los Yugoeslavos que se interesan en su trabajo, desiste del proyecto *El idiota* de Dostoievski, se empeña en poner en escena *Hamlet* y viaja a Estocolmo, el país de Bergman, con la idea de asilarse. Además, lleva a cabo numerosos proyectos audiovisuales como colaborador y montajista, escribe ensayos, defiende la edición de *Esculpir en el tiempo* ante la editorial soviética que trató el libro de subjetivo y general, da conferencias, entrevistas y ve cine; enaltece a Bresson y Cassavetes mientras que al más reciente cine de Coppola, Fellini, Antonioni, Truffaut, Wody Allen, Wajda y Angelopoulos, lo considera de personajes flojos y de dramaturgia errónea, cuando no mediocre:

Por la noche he visto una película de Cocteau (por televisión), *El eterno retorno* [*L'éternel retour*, 1943]. ¿Dónde están, los grandes? ¿Dónde están Rosellini, Cocteau, Renoir, Vigo? ¿Dónde los grandes pobres de espíritu? ¿Dónde está la poesía? Dinero, dinero, dinero y

miedo... Fellini tiene miedo, Antonioni tiene miedo... Solo Bresson no tiene miedo de nada<sup>208</sup>.

Lee a Federico García Lorca (*La teoría del duende*), a Jorge Luis Borges, Carlos Castañeda, Fiódor Dostoievski, León Tolstoi, Henry Thoreau, Hermann Hesse. Se propone leer urgentemente el *Zarathustra* (1883-85) de Friedrich Nietzsche ante la intensificación de la propaganda antirreligiosa del Comité Central. Le interesa la crítica cruda de Bunin a Mayakovski, donde el primero lo trata de sirviente, cínico y pernicioso de la antropofagia soviética. Lee concentrado y al azar *La biblia*, *En búsqueda de lo maravilloso*, de Piotr Uspenski, *Los problemas de la filosofía budista*, de Rosenberg. Se interesó en la crítica del poeta Paul Valéry al arte actual, en donde Valéry argumenta que éste es la demostración de un método y no la búsqueda de la esencia divina. Escucha música todo el tiempo: khachaturian, Ravel, Beethoven, y su imprescindible Bach. Es galardonado con importantes premios que, por varias circunstancias, no puede ir a recibir: Donatello-Visconti, Cannes-crítica, Belgrado. Escribe el guión de su última película: *La bruja* (primer nombre de *Sacrificio*). Sus diarios están llenos de pesadumbre, pero también de sueños que describe con exactitud; en algunos se ve muerto, en otros se sueña con Stalin, Brézhnev y con su amigo Síssov. Un diario interesante que sintetiza el ánimo de esos años –además que muestra las creencias del cineasta en los milagros, según lo registra el 10 de julio de 1981–, tiene que ver con la conexión que Tarkovski continúa teniendo con su madre, a quien dedicará *Nostalgia*:

A pesar de todo, a veces me suceden milagros extraños y maravillosos. He ido al cementerio, a la tumba de mamá. Un cercado estrecho, un banco pequeño, una lápida sencilla y una cruz de madera. Las fresas sacan sus tallos. He rezado a Dios, he llorado un poco, he explicado mis problemas a mamá, le he pedido que interceda por mí... Porque la vida se ha vuelto totalmente insoportable. Y si no fuera por Andriushka, la idea de la muerte sería la única posibilidad. Al despedirme de ella, he cogido una hoja de fresa silvestre que crecía en su tumba. Mientras volvía a casa la hoja se ha marchitado. La he puesto en agua caliente. La hoja ha revivido. Y me he sentido tranquilo y en paz. Y de repente, una llamada desde Roma. Norman. El día 20 vienen los italianos. Evidentemente, ha sido mamá. No tengo ninguna duda. Mi querida, mi buena mamá... El único ser, aparte de Dios, que me ama. Me ha oído y ha rogado por mí. A lo mejor esta vez no ha tenido que humillarse para ayudar a su extraviado hijo único. Querida mía... Gracias. Qué culpable soy ante ti<sup>209</sup>.

<sup>208</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 278.

<sup>209</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 329.

Vuelve a Italia en la primavera de 1982 para rodar *Nostalgia* bajo un convenio de coproducción ruso-italiano (Mosfilm-RAI). Una vez fuera de su patria pudo enterarse del éxito de sus películas y de que se vendían a buen precio, mientras era repudiado y vilipendiado por sus compatriotas. Nada fácil desprenderse de la vigilancia del gobierno soviético que, finalmente, lo dejó partir con su mujer Larisa, pero a condición de que su hijo Andrei, la madre de su esposa y su hijastra Olga, se quedaran en la Unión Soviética como garantía de retorno. En 1983 termina de realizar *Tempo di Viaggio* junto con el guionista Tonino Guerra, y prepara el rodaje de su sexta película. La recepción de los italianos y en general de los europeos era alentadora, razón que lo inclinaba a abandonar Rusia definitivamente; pero encontró momentos infelices pues su cinematografía era una suerte de crítica apocalíptica, tanto para comunistas como para capitalistas. Escribe Pablo Campana que muchos, incluso los católicos más conservadores, lo abandonaron en el camino. Las feministas tomaron literalmente lo que dice el sacristán en el pasaje de *La Madona del parto* al inicio de *Nostalgia*, como si fuera la concepción del autor y cuestionaron el que éste opine que las mujeres solo sirven para tener hijos. Además, «las complejidades de su personalidad no resultaban políticamente correctas en la Europa frívola de la posmodernidad»<sup>210</sup>.



Este doble juego del afecto, rechazo por un lado y apego por otro, minaba su ánimo y disparaba su imaginación en extremo. De todas las propuestas que otros países le ofrecieron, prefirió la italiana quizá porque la sentía más cerca a sus afectos culturales: Leonardo da Vinci, Dante Alighieri, Vittore Carpaccio, Piero della Francesca y toda la tradición artística italiana, además del paisaje y la luz mediterránea que aprovechará en su film. En estricto sentido es ya la época del exilio, aunque fue un artista que desde sus inicios se sintió como exiliado de su propia tierra. El 10 de julio de 1984, un año después de estrenar *Nostalgia*, Andrei Tarkovski y su esposa Larisa se encuentran en Milán y aprovechando una conferencia de prensa acusan a las autoridades soviéticas de «antagonismo, obstruccionismo y falta de

<sup>210</sup> Campana, P. A.T. *El ícono y la pantalla*, op. cit., p. 47.

reconocimiento oficial»; declaran entonces su propósito de no volver a la Unión Soviética y solicitar asilo político<sup>211</sup>. Se instalan en Florencia y desde allí viajan por Europa atendiendo compromisos artísticos y culturales.

Situar los datos anteriores ayuda a recrear la atmósfera típicamente rusa de la nostalgia, una vez el personaje (Gorchakov-Sosnovski-Tarkovski) se siente lejos de la casa, de la patria, del contacto inmediato con la historia. Más no es algo que aparezca en esta época, sino un sentimiento engendrado desde siempre, enraizado en toda alma rusa, aunque en este momento se acentúe. Los diarios de Tarkovski arrojan una premonición constante, un desgarró tan personal como cultural. Ciertó es que todos los protagonistas tarkovskianos actúan como si estuvieran en tierras extrañas, desconocidos por los habitantes que los rodean, exiliados en alguna forma de la vida común. En *El espejo*, por ejemplo, hay varias escenas que muestran al protagonista y a otros niños huérfanos abandonados, sin atención; además se inserta el tema del exilio histórico durante la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En *Nostalgia* es un músico ruso, el ucraniano Pavel Sosnovski, el que vive fuera de su patria estudiando y componiendo en Italia; éste artista muere sin poder regresar a casa, sin volver a ver el pueblo donde nació, los abedules, el aire de la infancia, según lo dejó escrito en su última carta, donde además relata que se soñó inmóvil como una estatua gélida. Al despertar el músico siente que no es un sueño sino una realidad. Vale recordar que Tarkovski, al igual que el músico, escribió en su diario un sueño donde se veía como si hubiera muerto.



**Imagen 21.** Izq. Andrei Tarkovski en *El espejo*, 1974 / Der. *Nostalgia*, 1983.

Al poeta Andrei Gorchakov que va en búsqueda de la biografía de Pavel Sosnovski, de repente lo habita la misma nostalgia y desea regresar pronto a su país; sueña con su mujer y su familia, pero lo sorprende la muerte cumpliendo con un acto de fe con el que intenta redimir al mundo: cruza la piscina de Bagno Vignoni con una vela encendida como se lo

<sup>211</sup> Campana, P. A.T. *el icono y la pantalla*, op. cit., p. 46.

había solicitado Doménico, quien a su vez, se inmola en llamas en un acto de expiación por la humanidad ante un grupo de personas inmovibles. De igual forma, el director del film es un extranjero que no puede trabajar a gusto en su propia tierra porque lo vigilan y tiene entonces que hacerlo fuera de ella y en contra de su deseo. Tarkovski prefigura en esta película su propio exilio y la imposibilidad de retornar a su país natal; quiso por eso en *Nostalgia* hablar de los lazos fatales que unen a los rusos con sus raíces nacionales, con su familia, sus amigos, su historia. Los rusos no parecen poder adaptarse con facilidad a nuevas costumbres y comunidades, les resulta incómodo sobrevivir como extranjeros.

Toda la historia de la emigración rusa demuestra que los rusos son «malos emigrantes», como se dice en la Europa occidental. Su trágica incapacidad de asimilación y sus torpes intentos de adaptarse a un estilo de vida extraño es algo perfectamente conocido. ¿Cómo iba a imaginar durante el rodaje de *Nostalgia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? ¿Cómo iba a imaginar que yo mismo, hasta el final de mis días, tendría que sufrir esa misma grave enfermedad?<sup>212</sup>

De nuevo se reflejan las personas, los personajes y los films, se intertextualizan unos a otros. Ya se ha señalado el sentimiento melancólico en *Solaris* cuando Chris siente nostalgia por la tierra y su dacha paterna, o en *El espejo* con el desprendimiento doloroso de Alexéi de su madre, esposa, hijo y de la dacha; aspecto que en *Nostalgia* se acentúa. En *Stalker*, el guía delira al estar lejos de la Zona, pues la considera su verdadera casa. Tarkovski de manera inconsciente volcó en *Nostalgia* todas las emociones y sentimientos que a la sazón vivía al desprenderse de su amada Rusia. El tono poético, el personaje poeta, los poemas de su padre Arseny Tarkovski, la escenografía que evoca la dacha como una catedral, la música, los diálogos, el paisaje, los gestos de los personajes que dilucidan una vida que no es la suya, los niveles cromáticos de las imágenes vetustas y oníricas, demuestran una vez más que el arte cinematográfico es «un espejo del alma humana» y que una experiencia única como esta no es un producto cualquiera, sino «una realidad indudable»<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 226.

<sup>213</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 228.





Andrei Gorchakov tiene tres espejos y un eterno retorno: el músico Sosnovski del cual hereda su nostalgia; el outsider Doménico, para muchos un loco que defiende la espiritualidad en un mundo materialista y corrupto; y el director del film que mientras le da vida al personaje afronta el abandono de su familia y su patria. El pasado y el futuro vuelven a mezclarse con el presente, tal como ocurre en *El espejo* y *Stalker*. Si no hay principio ni fin, dado que todo confluye, entonces hay movimiento continuo en donde todo vuelve a ser lo mismo; quizá por eso los dos actos de fe –insignificantes y hasta ridículos– que le cuestan la vida a ambos personajes, no cambiarán nada, pues son solo un acto cuyo fin está en sí mismo, una entrada nada más en el camino. De hecho, *Nostalgia* es otro viaje con una variante hacia el interior mismo del personaje, hacia su más recóndito paisaje familiar y nacional. La dacha encarna la concepción del viaje a lo largo de la filmografía tarkovskiana. *Nostalgia* inicia con una imagen de familia donde se muestra a tres mujeres, un perro y un caballo blanco en medio de la bruma y los árboles (la escena está acompañada con el *Réquiem* de Verdi) y termina con la dacha en medio de una catedral que la protege o que la hace parte de las ruinas de la catedral de San Cabalgano; es un sitio sagrado rodeado de columnas con tres inmensos ventanales y un enorme círculo en la parte superior, lleno de luz y silencio; en el centro hay un pequeño lago en el que se reflejan los tres ventanales; a su orilla está el poeta y el perro. Los dos seres miran en dirección al eje de la cámara; ésta se aleja lentamente como internándose en el cuarto de los deseos (*Stalker*) o en el bosque (*El espejo*). De repente nieva y todo se eterniza en silencio como en una foto sepia del pasado.

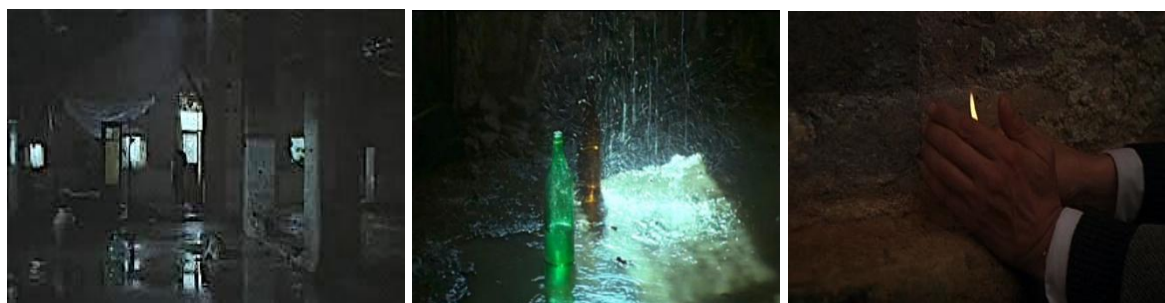


El agua no solo ronda la dacha y la catedral, sino que inunda la casa de Doménico; llueve en su interior mientras él sostiene una conversación con el poeta. Gorchakov merodea en la vivienda al tiempo que se oye el sonido lejano de una sierra y el goteo incesante de la lluvia; suena la *Novena Sinfonía* de Beethoven que procede del tornamesa de la habitación y le hace contrapunto a los ruidos hasta anularlos. El poeta se refleja en un enorme espejo mientras tiene lugar un *travelling* lateral que muestra objetos en una repisa, entre ellos un platillo con hojas reverdecidas. La cámara se estabiliza en un punto oscuro donde encuadra al personaje de espaldas; repentinamente la música deja de sonar y los ruidos de una sierra ascienden; el objetivo de la cámara se detiene unos instantes en la oscuridad hasta que aparece la imagen de un muñeco siniestro incrustado en la pared de barro. Es una visión extraterrestre o el retrato de un feto en un vientre derruido. Gorchakov lo contempla absorto y la oscuridad no puede ser más intensa. Desde el fondo del cuarto, Doménico dice que la música pertenece a Beethoven, luego vierte dos gotas de aceite verde sobre la palma de su mano, al tiempo que sentencia que «una gota y otra gota hacen una gota más grande, no dos». Esta frase será representada en la ecuación que aparece en la pared dentro de la casa:  $1+1=1$ . Enseguida Doménico recuerda el momento en que la policía saca a su familia de la casa donde éste los mantenía encerrados. La cámara muestra a su mujer exaltada y agradecida abrazando al policía que la ha sacado del encierro, enseguida cae al suelo y besa su bota; a su lado una botella de leche se derrama. Es inevitable la conexión de esta escena con la de la casa en el bosque donde María y su hijo llegan a vender los aretes en *El espejo*.





La delirante ecuación de uno más uno igual uno, no únicamente contradice la precisión utilitaria de la matemática, sino que se abre a lo simbólico referenciando la transmisión y acumulación de los saberes de la cultura, y al concepto tarkovskiano del agua como una molécula; también alegoriza los dos actos que están a punto de suceder de manera simultánea en pro de la redención humana. Doménico le encomienda a Gorchakov la misión de pasar de una orilla a otra la piscina seca portando en las manos una vela sin dejar que se apague; el anciano confiesa que él lo ha intentado pero que lo interrumpe la gente del lugar tachándolo de loco. En seguida le cuenta al poeta que el intento de salvar a su familia de la hecatombe mundial fue un acto egoísta, pues de lo que se trata es de salvar a la humanidad, por lo que tiene planeado un acto extremo en Roma. Por cierto que la casa de este personaje guarda resonancias con la «habitación de los deseos» en *Stalker* y la habitación que se cae a pedazos en *El espejo*.



El agua que es ubicua está presente en uno de los momentos más surreales del film. Se trata de una escena donde la cámara muestra una gran corriente de agua y, en medio del sonido, una voz en off femenina llama a Gorchakov; en seguida la cámara descubre la escultura de un ángel caído cubierto por las algas y el agua. La imagen del ángel es pregnante, pues está literalmente sumergido y además tiene las alas rotas; esto representa una verdad alicaída. En el plano que sigue la cámara muestra al poeta sumergido en la corriente e internándose en lo que parece ser las ruinas de un antiguo templo. De repente una sombra pasa por el fondo de una cueva, como si jugara a las escondidas. La secuencia es acompañada por una voz en off dice el poema «cuando era niño enfermé...», de Arseny Tarkovski; por cierto que este texto estaba escogido para *El espejo*, según lo anota el cineasta en su Diario del 15 de febrero de 1972. La orfandad, el delirio de lo que pudo ser una enfermedad, el río y la madre que vuela, son imágenes que evocan su anterior film. De manera que la escena de *El espejo* donde la madre vuela ya estaba enunciada en este poema:

De niño, enfermé de hambre y miedo.  
 Arranco tiras de piel de mis labios,  
 y en el recuerdo lamo restos de sal, de frescura.  
 Y sigo caminando y caminando.  
 A la entrada me siento en un escalón, busco el calor.  
 Toco en el delirio como si el pífano  
 me llevase hacia el río.  
 Tengo calor,  
 me desabrocho el cuello, me tiendo.  
 Suenan las trompetas, la luz atraviesa mis párpados.  
*Por encima del asfalto, madre vueta,*  
*hace gestos con la mano y se marcha volando.*  
 Bajo los manzanos,  
 sueño con un hospital blanco.  
 Cuando era niño enfermé...<sup>214</sup>



Gorchakov está junto a una hoguera donde hay un libro de poemas abierto que desprende humo por una de las esquinas; también hay una botella y un objeto en forma de pipeta. El poeta bebe vino y se interna en el agua avanzando hasta el centro de la habitación; es un plano que aislado parecería extraído del cuarto de los deseos de *Stalker*. Su voz resuena en off: «Tengo que ir a ver a papá. Tengo una chaqueta en el armario, lleva allí tres años. La

<sup>214</sup> Tarkovski, A. (2008). *Nostalgia*, DVD. Barcelona: Track Media.

volveré a usar cuando vuelva a casa. Nunca veo a nadie». Estos pensamientos recuerdan la carta que por la época de rodaje de la película le escribió Arseny a su hijo; fechada el 6 de septiembre de 1983, su padre le reclama no haber escrito unas palabras, y le pide volver porque le echa de menos. «Ven tan pronto como puedas, hijo mío. ¿Qué clase de vida es ésta sin tu lengua materna, sin la naturaleza natal, en el pequeño Andriushka, sin Senka? Uno no puede vivir así, no se puede pensar solamente en uno mismo: eso es una vida en el vacío». Arseny Tarkovski no volverá a ver a su hijo jamás<sup>215</sup>.

La sombra que a la entrada jugaba a las escondidas de repente se hace presente: es una niña que como otro ángel aparece en el lugar bajo una suave llovizna y que, como en un sueño, lo contempla a distancia. El poeta se dirige a la niña mientras bebe e intenta fumar en medio del agua. Él le cuenta la historia de un hombre que sacó a otro de un estanque pantanoso; en dicha historia, éste último una vez afuera, le reprocha al otro el haberlo rescatado, pues él vivía ahí. Gorchakov sonríe irónicamente y hace conciencia de lo que acaba de narrar: él mismo está en medio del agua, sobrecogido ante su propia angustia en la que ha sido sorprendido. Gorchakov ha intentado ante la presencia de la niña ceñir con sus palabras lo real que lo desgarró, pero éstas fracasaron al tornarse graciosas. En realidad, la parábola que acaba de narrar el poeta podría aplicarse a cualquiera de los personajes tarkovskianos. Es entonces cuando vuelve a entrar la voz en off con otro poema de Arseny Tarkovski:

Se oscurece la vista,  
mi fuerza son dos dardos adamantinos ocultos.  
Se confunde el oído por el tono lejano  
de la *casa paterna que respira*,  
las fibras de los duros músculos se debilitan  
como un buey cano en el arado,  
y cuando cae la noche en mis hombros ya no brillan dos alas.  
En la fiesta, vela, me he consumido.  
Al alba recoge mi disuelta cera  
y lee en ella quién llora,  
de qué enorgullecerse,  
cómo, donando la última porción de alegría,

---

<sup>215</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (II), op. cit., pp. 611-612.

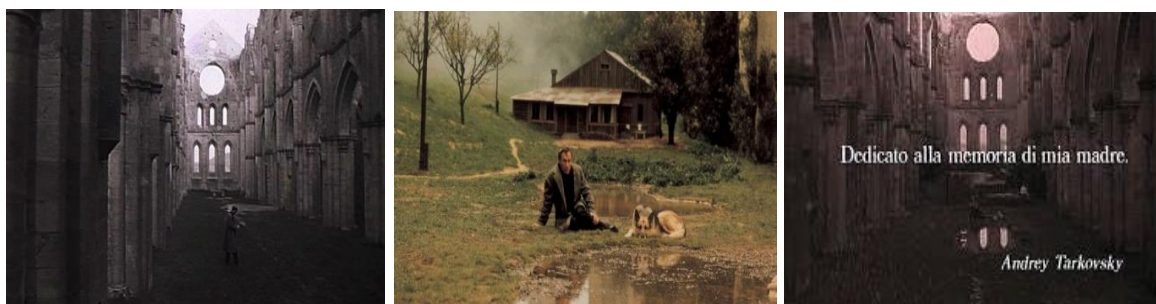
morir en levedad,  
y al abrigo de un techo improvisado  
encenderse póstumamente,  
como una palabra.



Estos versos no únicamente mantienen los recuerdos de Gorchakov que ahora aparece acostado al lado de la hoguera que consume el libro de poemas, sino que aumentan la atmósfera de nostalgia en una doble dimensión: por un lado son los poemas de Arseny Tarkovski que se consumen en el fuego y que Gorchakov, poeta él mismo, intenta borrarlos físicamente, mas continúan resonando en su memoria; y de otro, las imágenes expresan el desgarramiento del poeta por la casa paterna que al final prefigura el techo improvisado del exilio y el legado a través de la palabra: «encenderse póstumamente,/ como una palabra». ¿No es un gesto del director por intentar reencontrar en la poesía su padre una palabra verdadera? Pero fracasa y de eso da cuenta la quema de los poemas. La carga de nostalgia de los poemas acentúa en el exilio el trauma de la ausencia/presencia del padre. La palabra póstuma de la que habla el último verso del poema no es posible que se encienda, es apenas una débil vela que no alcanza a ser legado simbólico. Esta escena prefigura, qué duda cabe, el legado de Alexander (Tarkovski) a su hijo (Andriushka) en *Sacrificio*. Si en *El espejo* la madre protagoniza y la voz y poemas del padre sostienen el relato, en *Nostalgia* la madre del director ha muerto y el padre se encuentra muy lejos, solo su imaginario poético comparece a través de una voz fantasmal. El poeta a la orilla del agua y sin palabras que lo sostengan porque ya están literalmente quemadas, entra en una pesadilla.

En seguida se abre una secuencia en sepia. El poeta camina por una calle empedrada en donde hay papeles y trastos desperdigados como si un vendaval hubiera pasado por el lugar. Un armario con un enorme espejo en la puerta recorta el encuadre derecho; Gorchakov pasa por allí, se detiene e intenta abrir la puerta. Surge el ruido de una sierra eléctrica. La voz

en off que irrumpe representa la duda que Gorchakov tiene frente a su tarea y manifiesta no saber por qué tanta desgracia, por qué teniendo tantas preocupaciones familiares tenga que pensar en la misión que le ha encomendado Doménico. De repente Gorchakov fija la mirada en el espejo, pero no es su reflejo lo que le devuelve, sino la imagen desencajada de Doménico, y el poeta se echa para atrás desconcertado. Los dos personajes, el loco y el poeta, realmente son uno.



Por corte le sigue un *travelling* lateral que muestra al poeta atravesando el monasterio de San Galgano, el lugar sagrado que acogerá la dacha envuelta en una bruma de nostalgia y donde culminará el film. Es oportuno remarcar que la composición del plano es clásica, el círculo en la altura domina el punto de fuga, y el hombre luce empequeñecido ante la omnipresencia del templo en ruinas. Nostalgia, entonces, también de lo clásico. Las dos secuencias oníricas parecen terminar con el retorno de la cámara al lugar donde está recostado el poeta velando las cenizas del libro de poemas.



Es importante recordar el momento en que Gorchakov conoce a Doménico. Se trata de la escena en las piscinas termales de Bagno Vignoni, en medio de la bruma que desprende el agua caliente y la conversación banal de los bañistas. Doménico y su perro descansan al lado del estanque. Escuchan, observan. El poeta se entera quién es Doménico por la conversación que sostienen los lugareños; unos dicen que es un hombre con mucha fe; otros, que

simplemente es un loco que encerró a su familia por siete años esperando el fin del mundo. Sin que la cámara descubra al personaje, se escucha la voz en off de Doménico dirigiéndose a su perro: «¿Sabes por qué están dentro del agua? Quieren vivir eternamente». Es una frase sabia y a su vez profundamente irónica. La opinión vulgar es que todo aquel que se bañe en aguas termales se alienta y rejuvenece; sin embargo, las personas que están en la piscina son banales y viejas, entienden el rejuvenecimiento nada más como moda y vanidad, no están interesadas en la crisis del mundo, ni en la eternidad y por eso se burlan de Doménico tildándolo de loco. No obstante, para la estética tarkovskiana la frase del lunático tiene la dimensión del eterno retorno, la anulación de los tiempos, la infinitud. Esta concepción se ve reforzada por las palabras que pronuncia Gorchakov dirigiéndose a Eugenia, su acompañante y traductora: «No sabemos qué es la locura. Son perturbadores, incómodos, y nosotros no queremos entenderles. Están muy solos, pero seguro que están más cerca de la verdad». Si el viejo dice la verdad, no hay duda de que el agua es la eternidad.

Escriben Johnson y Petrie que *Nostalgia* es probablemente la película de Tarkovski más anegada, con lluvia exterior e interior, baños termales envueltos en vapor, estanques, edificios inundados, y el sonido del agua que corre o su goteo que nos conduce dentro y fuera de los ensueños de Andrei. Sin embargo, incurren en una contradicción, al observar que es imposible asignar cualquier significado coherente para el uso del agua; concluyen que no hay ninguna asociación con la memoria y la madre, aspectos, que en cambio, son el hilo conductor en *El espejo*<sup>216</sup>. Esta última afirmación desconcierta, por cuanto en otro aparte insisten en que Tarkovski entra en la vieja tradición que enlaza el agua con lo femenino, específicamente con la maternidad, el renacimiento espiritual y la purificación. En *Nostalgia* se vincula las aguas estancadas con la decadencia y la ruina, e introduce los sueños y recuerdos con el correr o goteo de agua. El pequeño estanque en frente de la casa de la dacha parece tener particular importancia para el cineasta, puesto que se recupera al final como imagen compuesta en la que Rusia e Italia están unidos, mientras que la lluvia y la nieve caen y se mezclan en el primer plano<sup>217</sup>. De suerte que, nada más asociado a la memoria de la naturaleza, la patria y la madre que el agua omnipresente y eterna de *Nostalgia*. La sorprendente combinación poética que el cineasta hace de los elementos en donde prima el agua, hace que el espectador a menudo se desconcierte.

---

<sup>216</sup> Johnson, V., & Petrie, G., *A vidual fugue*, op. cit., p. 167 y ss.

<sup>217</sup> Johnson, V., & Petrie, G. *A vidual fugue* (The imagen: indivisible and elusive (Cap. Twelve), op. cit., p. 202 y ss.



La locura está cerca del arte, lo ronda, lo motiva, pero también lo fustiga hasta aniquilarlo. Andrei Rublev no era precisamente un loco, pero sí un ser excepcional, raro, silencioso y pasional, un artista de iconos profundamente religioso. Chris a pesar de ser un científico de la psicología, a pesar de su objetividad, termina creyendo en lo maravilloso, en ese océano de deseo que no puede controlar; termina contemplando la naturaleza como si fuera un pintor o un poeta. Stalker si no está loco, es un hombre marginal, lleno de fe, mitad sacerdote (quiere ayudar a la humanidad) mitad poeta (cree haber entrado en otro mundo). Doménico, por su parte, es un anacoreta que está lúcidamente loco, su sacerdocio es querer salvar a la humanidad de la hecatombe de su falta de fe y verdad; él anticipa a Alexander, el protagonista del último film de Andrei Tarkovski quien será interpretado por Erland Josephson (el actor que representó a Doménico).

Gorchakov es un poeta racional, frío, melancólico que termina haciendo un gesto espiritual a partir de un acto irracional, absurdo; muere en el extranjero enfermo de nostalgia, después de que cree haber encontrado algo de sentido a su vida abandonando a su familia, su tierra y su paisaje, por la que el sacrificio es doble. La última imagen del film sintetiza el homenaje monumental y marmóreo que Tarkovski le hace al amor que él y todo ruso (todo ser humano) profesa por su casa y por quien inexorablemente reina en ella. *Nostalgia* como *El espejo* está dedicado a su madre *in memoriam*.

### 2.1.13 El árbol frente al mar o el eterno retorno



*Sacrificio, 1986.*

*Sacrificio* (1986), la última película de Andrei Tarkovski fue filmada en Suecia con la ayuda del cineasta Ingmar Bergman y su equipo de realización. Esta película recibió cuatro premios en el Festival de Cannes; no obstante, el cáncer pulmonar le impidió al cineasta asistir a recibir el Premio Especial del Jurado, y tuvo que hacerlo su hijo Andriushka —a quien

está dedicado el film— ante la ovación prolongada del público asistente; aunque muchos no estuvieron de acuerdo. El 29 de diciembre de 1986, a la edad de 54 años muere en París el poeta del cine Andrei Tarkovski, pobre y alejado de su tierra natal como el protagonista de *Nostalgia*, y tan solo unos meses después de la filmación de *Sacrificio*. Fue enterrado en un cementerio ruso-ortodoxo para inmigrantes rusos en el pueblo de Sainte-Geneviève-des-Bois (Francia). Su hermana Marina que aparece representada a los doce años en *El espejo* asistió a la ceremonia fúnebre. Tres años más tarde, el 27 de mayo de 1989, en Peredélkino, Rusia, a la edad de 82 años muere el poeta Arseny Tarkovski, padre del cineasta.

En su diario de los días anteriores al deceso, Andrei Tarkovski anota las circunstancias dolorosas de las quimioterapias y las premoniciones de su muerte. En este periodo le interesaron varios temas: la razón de ser de Judas Iscariote en su relación a Jesús, razón por lo que quiere filmar *El Gólgota*; el *Evangelio de Lucas* que le parecía totalmente poético y armónico, y pensando en escribir el guión, estudiaba el cine de Pasolini y Zeffirelli. Además indagó sobre *El triángulo de las Bermudas* y la catástrofe de *Chernobil*, entre otros temas. En el diario del 26 de octubre de 1986 sintetiza su estética localizándola en la realidad interior y en la verdad del arte por encima de la verdad histórica:

La profundidad no se halla en el realismo de unos acontecimientos increíbles, sino en ir hacia el interior.

He de soltarme para ser totalmente libre. Como Bach con su Pasión.

¿La verdad histórica? ¿Es necesaria?

¿Qué se necesita como materia naturalista?<sup>218</sup>

En su diario de septiembre (no aparece fecha) anota la pregunta: «¿Por qué Hamlet se venga?». Tres meses después, en la última entrada a su diario del 15 de diciembre escribe su deseo de realizar Hamlet en cine (en 1976 había montado para teatro esta obra). Los proyectos Hamlet y Dostoievski le obsesionaron hasta el final de sus días. A partir de la pregunta por la venganza, Tarkovski desarrolla la idea de que ésta «es la expresión de un vínculo familiar, un vínculo de sangre, un sacrificio para las personas cercanas, un deber sagrado»<sup>219</sup>. En seguida piensa —siguiendo a Dostoievski— que el deseo de sufrir debe ampararse en un sistema religioso organizado, porque de lo contrario sería la psicosis.

<sup>218</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 588.

<sup>219</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 585.



El amor significa darse a los demás. Y aunque es un sacrificio, la palabra «sacrificio» conlleva un significado externo negativo, destructivo (según se entiende comúnmente), dirigido a la personalidad que se ofrece en sacrificio, aunque la esencia de este acto siempre es el amor; por tanto, es un acto positivo, creativo y divino<sup>220</sup>.

En *Nostalgia* el amor que Gorchacov siente por su familia se intensifica porque sabe que no los volverá a ver, de ahí su sacrificio; lo mismo le ocurre al viejo Doménico que se prende fuego por amor a la humanidad. En *Sacrificio*, paradójicamente, Alexander por amor deja sin casa a su familia al prenderle fuego, y su hijo queda sin padre, pues éste pierde la razón. Tarkovski acentúa en la idea del sacrificio una relatividad esencial: el lado del chivo expiatorio es destructivo y negativo; en cambio, en el lado del destinatario todo sacrificio es creativo y divino. En lo que sigue se pondrá a prueba esta proclama filosófica como tarea para este tipo de héroe.



**Imagen 22.** *La adoración de los reyes magos* de Leonardo da Vinci (1482).



**Imagen 23.** *Sacrificio* de A. Tarkovski (1986.)

*Fade de negro.* La cámara en plano detalle muestra la mano extendida del niño y el regalo que uno de los reyes magos le ofrece; sobre ese encuadre se escriben los créditos, mientras la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach acompaña el plano. El cuadro de Leonardo

<sup>220</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 585.

da Vinci es una epifanía asociada a la natividad de quien se sacrificó por la humanidad en los comienzos del cristianismo; pero también se puede tomar como el sacrificio que se llevará a cabo al final del film (cabe anotar que la historia transcurre mientras Alexander celebra su cumpleaños). La infancia y todo lo que ésta comporta está en juego desde el inicio hasta el final de *Sacrificio*. Una vez terminan los créditos la cámara sube en *tilt up* por el tronco del árbol hasta detenerse en su copa frondosa y verde. El plano dura unos segundos y enseguida se oye el canto de las gaviotas y las olas marinas; por corte aparece la imagen de un hombre que planta un árbol seco a orillas del mar. Con esta acción Alexander (interpretado por Erland Josephson), le cuenta a su hijo una historia: un monje sembró un árbol seco en una montaña y le encargó a otro regarlo con agua todos los días; durante tres años el monje sube de día a la montaña con cántaros de agua y regresa de noche al monasterio hasta que un día el árbol florece. La acción, la constancia y la fe parecen integradas en este relato; con la parábola el padre insiste en que si un hombre «hace algo todos los días, a la misma hora, siempre el mismo acto como un ritual, el mundo cambiaría»<sup>221</sup>. Y lo ejemplifica más aún: si alguien se levanta de mañana, exactamente a la misma hora, va al baño y llena un vaso con agua regándolo en el sanitario, ese gesto repetido infinitas veces bastaría para cambiar el mundo. No se sabe cómo puede este acto contribuir a la salvación, entre otras razones, el agua ahí arrojada vuelve a reintegrarse al río y luego al mar. Todo se repite. Luego Alexander dirá que el árbol que acaba de sembrar es un Ikebana, afirmación por demás ilusa, puesto que si el arte japonés de alguna manera está convocado, es una nominación exagerada, pues la acción jamás adquiere tal dimensión. Uno de los elementos primordiales del Ikebana –como se sabe– tiene que ver con el vacío Zen que es un acto de silencio en donde la palabra cobra el más hondo sentido, cosa que en esta escena no sucede porque, justamente, es lo contrario, ahí se habla demasiado. Padre e hijo no se integran a la naturaleza a través del arte Ikebana; más bien sembrar el árbol seco es un ejemplo de la parábola del padre, lo cual anula el valor simbólico que podría construir ese acto<sup>222</sup>.

Llega Otto (Allan Ediwall), el cartero, montado en su bicicleta con mensajes para Alexander firmados por «ricardianos e idiotistas», es decir seguidores del príncipe Myshikin, el protagonista de la novela *El idiota* de Dostoievski. Se alejan de la orilla del mar y entablan

<sup>221</sup> Tarkovski, A. *Sacrificio*. 3-DVD, Edición Coleccionista, Cameo, Barcelona, 2003-2006. Todos los diálogos pertenecen a esta referencia.

<sup>222</sup> Para una profundización en la poética zen y las formas ikebana, desde el análisis textual, se puede consultar Torres Hortelano, L. (2005). *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Madrid: Caja España.

una conversación que tiene como fondo el mito del eterno retorno a partir de un pasaje del *Zarathustra* (1883-85) de Friedrich Nietzsche; en este pasaje se cuenta que *Zarathustra* se encontró con el espíritu de la pesadez, un gnomo o enano que le susurra con desdén que todo lo lineal miente porque lo correcto del tiempo es ser circular. El aforismo acerca de la visión y el enigma de la linealidad de la historia cristiana y su ruptura nihilista han sido convocados por boca de Otto<sup>223</sup>. Sin duda hay relación con la pregunta que Andrei Tarkovski hace en su diario del 26 de octubre ya citado, acerca de si la verdad histórica es necesaria.



*Sacrificio, 1986*

A continuación y en medio del bosque sostiene un breve encuentro con su mujer Adelaida y el médico de la familia que, por lo que podrá verse después, es su amante. Alexander de nuevo a solas con su hijo le cuenta la fascinación que sintió por la isla cuando la conoció por primera vez; recuerda que viajaban con su esposa y que por casualidad dieron con el paraje. El relato incluye la ambigüedad de placer y displacer, pues dice que en ese momento caía «una llovizna horrible», pero que pronto el sol apareció y la claridad le reveló un hermoso lugar. «Entonces –continúa Alexander– me quedé triste porque no era mío. No éramos nosotros los que vivíamos en este lugar, debajo de los árboles, frente al mar. Como era bonito pensé que si yo viviese aquí, podría ser feliz hasta la muerte»<sup>224</sup>. En ese momento Gossen (el niño) parece reaccionar temeroso y el padre lo consuela diciéndole que no debe tener miedo a la muerte porque esta no existe, y que además ese sentimiento es horrible porque induce a las personas a hacer lo que no deben. Este parlamento pareciera estar a

<sup>223</sup> Nietzsche F. (1996). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza editorial, pp. 225-227. [1892].

<sup>224</sup> Tarkovski, A. *Sacrificio*, op. cit.

medio camino de los versos de Arseny Tarkovski recitados en *El espejo*: «La muerte no existe. Inmortales son todos./ Todo es inmortal. No hay que temer a la muerte...» Si no hay muerte, entonces, todo se repite de nuevo.

Lo que viene después en el monólogo es la reflexión sobre la espiritualidad envilecida, la tecnología desmedida, lo errado de la cultura, la solución que podría alcanzarse si todos se unieran, pero, según el monólogo, quizá ya es tarde para salvar el mundo. De repente se harta de hablar tanto y desea que haya alguien de acción; cree saber, entonces, qué quiso decir Hamlet finalmente... Pronto advierte que su hijo se ha alejado de él y va en su búsqueda. De súbito se siente mal y sufre un desmayo, quizá se trate de un ataque al corazón; por corte inicia una secuencia onírica con imágenes de una calle abandonada, devastada, repleta de desperdicios y de agua estancada. Las imágenes que siguen son iconos, obras de arte donde se evoca al monje Andrei Rublev y otros artistas; Alexander observa las imágenes en el libro que le ha obsequiado Víctor, su médico familiar como regalo de cumpleaños: «Sabiduría y espiritualidad. Y que inocencia. Profundo e inocente al mismo tiempo. ¡Increíble! Es como una oración. Y todo esto perdido. Ni rezar sabemos ya», termina diciendo antes de cerrar el libro.



El motivo pictórico de Leonardo da Vinci, *La adoración de los Reyes magos*, aparecerá varias veces a lo largo del film<sup>225</sup>. En torno a él sostienen una conversación

<sup>225</sup> El cuadro es un encargo del monasterio de San Donato en Scopeto, cerca de Florencia. En 1481 Leonardo comenzó a pintar la obra que jamás terminó porque se traslada a la corte de Milán. Dejó un esbozo monocromático que refiguraba los colores, con grandes contrastes entre zonas vacías y negros. La composición

Alexander y Otto, justo en el eje de cámara interpelando al espectador de forma directa. Otto manifiesta que no le gusta el cuadro y que le parece horrible; «siempre tuve miedo de Leonardo», dice, mientras el noticiero acentúa el conflicto bélico y recomienda a los ciudadanos mantener la calma, el orden, la disciplina. Los dos personajes configuran lo siniestro del cuadro de Da Vinci, en la misma dirección que Tarkovski lo hizo con la Ginebrina de Benci *El espejo*; uno experimenta atracción, el otro repulsión. En otro momento del film, Alexander duerme en un sofá debajo del cuadro de los reyes magos que cuelga de la parte superior de la pared. Las imágenes que siguen parecen las del sueño de Alexander: su hija desnuda mientras nombra a Víctor, el agua cayendo del techo, un hombre huye por el corredor, las cortinas de una ventana, la casa donde vive María, el barro, el humus y las monedas enterradas, los árboles y la nieve del bosque, los pies de su hijo que huye y el viento que arremete con violencia contra las puertas de un muro de ladrillos al unísono con el ruido de los aviones de guerra que a increíble velocidad pasan por encima de la casa.



Una vez más la pintura de Leonardo sirve de fondo sobreimpreso para que los rostros de Alexander y Otto se encuentren a través del vidrio de la ventana. En esta escena, Otto le

---

tiene muchas figuras y movimiento, para ser un tema solemne que evoca estatismo y espiritualidad. El centro está configurado por María, el niño Jesús y los reyes magos que le ofrecen regalos al Niño. A los lados dos personajes, uno viejo (la filosofía o contemplación) y otro joven (la acción). Tras ellos, varios personajes forman un arco de diferentes acciones. Un séquito de Reyes Magos, pastores, ángeles, emocionados por el advenimiento del Mesías. Al fondo dividido por el árbol de laurel (triumfo) y una palmera (martirio), están las escenas de violencia, la lucha del mundo del pecado, la caída de la civilización hebrea y la descomposición de su cultura, simbolizada en los edificios en ruinas. El cuadro se puede ver en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Adoración\\_de\\_los\\_Magos\\_\(Leonardo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Adoración_de_los_Magos_(Leonardo)) (Consulta: 27/08/2013).



confesará a Alexander que María (Guðrún Gísladóttir) es una bruja que tiene poderes sobrenaturales e intentará convencerlo de que se acueste con ella si quiere detener el caos; previsivamente le deja una escalera y la bicicleta al borde del balcón de la casa. La pintura de los Reyes magos vuelve a reflejarse en el vidrio de la ventana; el cartero antes de irse exclama que prefiere Piero Della Francesca. En la secuencia que sigue, Alexander toma del maletín del médico el revólver que ha visto previamente y sale montado en la bicicleta en dirección a la casa de María; de repente cae al filo de un charco de agua que parece retenerlo, duda por un momento y continúa. Una vez en casa de la bruja, Alexander le cuenta sobre el jardín-cuerpo que debía cuidar de su madre, deseo incestuoso que lo hace recaer en la melancolía y amenaza con suicidarse. María con actitud materna le pregunta qué es lo que le asusta; Alexander de rodillas le ruega que lo ame, y con la cabeza apoyada entre las piernas de María-bruja (seducción y repulsión) le solicita afecto, y ésta, finalmente, lo invita a su jardín.



Después de *El espejo*, film que trastocó el cronotopo narrativo e irrumpió en la forma fílmica, llevando la transgresión más allá de lo que hasta entonces Tarkovski había hecho, el cineasta anunció que se dedicaría completamente a seguir las premisas del drama aristotélico: concentrar la historia en un solo lugar bajo un tiempo determinado, atendiendo a la interioridad del hombre más que al movimiento externo<sup>226</sup>. *Stalker* y *Sacrificio* son quizá el espejo más nítido de esta teoría. Thomas Redwood en *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*

<sup>226</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 228

(2010), escribe que como en *Nostalgia* que vuelve a algunos de los problemas de la narración subjetiva que Tarkovsky exploró en *El espejo*, también *Sacrificio* retorna a los problemas de la narración de espacio y tiempo que el director ya había investigado intensamente en *Stalker*. Se refiere a la técnica del *decoupage* y la lógica poética que desarticulan la narración tradicional y la coherencia espacio-temporal de la película:

Like *Stalker*, Tarkovsky's final film develops against a background of tightly unified spatial and temporal parameters. Dramatic action is restricted to only a few locales (the barren tree in scenes 1 and 18, Maria's house in scene 14 and, for the most part, the spaces in and around Alexander's house) and seems to unfold over a short chronological timeline (beginning on an afternoon and ending on the following morning). Behind these ostensible unities, however, subtle discrepancies abound. Where in *Stalker* Tarkovsky used complex decoupage strategies to complicate logical developments in the plot's causal chain (and thus mislead the inattentive spectator), in *The Sacrifice* he introduces stylistic devices to unhinge the film's spatio-temporal coherence and establish irresolvable contradictions in the film's sequential chain of events<sup>227</sup>.

Alexander es un actor y escritor retirado que el día de su cumpleaños pone entre paréntesis su vocación y lo que ha hecho durante su brillante carrera artística. Duda de su identidad, se pregunta si es quien dice ser o si no es más que una amalgama de personajes interpretados en diferentes obras de Shakespeare, Dostoievski, Chejov, entre otros. Este escepticismo es trocado por la potente presencia de Otto, el cartero, un hombre extraño, creyente, vaticinador, medio cómico y que colecciona sucesos extraordinarios. El cartero actúa como destinador de una tarea insólita para Alexander, igual que éste como padre destina una tarea inútil a su hijo.

Luego de rezar el padre nuestro, Alexander le suplica a Dios que salve a sus seres queridos y evite el desastre; le ofrece a cambio renunciar a sus bienes y a quienes ama, e

---

<sup>227</sup> Redwood, T. (2010). *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*. Cambridge Scholars Publishing, p. 200. «Como *Stalker*, la última película de Tarkovsky se desarrolla en un contexto de parámetros espaciales y temporales bien unificados. La acción dramática se limita a unos pocos lugares (el árbol estéril en las escenas 1 y 18, la casa de María en la escena 14 y, en su mayor parte, los espacios dentro y alrededor de la casa de Alexander) y parece desarrollarse en una corta línea de tiempo cronológica (empezando en una tarde y hasta la mañana siguiente). Detrás de estas unidades aparentes, sin embargo, las discrepancias sutiles abundan. En *Stalker*, Tarkovsky utilizó estrategias decoupage complejas para complicar la evolución lógica en la cadena causal de la trama (y así engañar al espectador desatento), en *Sacrificio* utiliza recursos estilísticos para desquiciar la coherencia espacio-temporal de la película y establecer contradicciones irresolubles en la cadena secuencial de la película y en los acontecimientos».

incluso promete dejar de hablar. Al inicio del film, Otto le ha preguntado a Alexander cuál es su relación con Dios y el escritor le contesta enfáticamente que ninguna; por consiguiente el ofrecimiento que ahora el actor le hace a Dios es oportunista. Basilio Casanova, en un artículo sobre la película, cae en la cuenta de que si bien Alexander no cree en Dios, muy pronto estará motivado a invocarlo aunque de manera no convincente. Alexander suplica a Dios pero no lo hace para sí, ni tampoco fuera de campo, sino que centra su mirada en el eje de cámara, a contracampo, justo donde se ubica el director y el espectador. Al respecto escribe Casanova:

Es cierto que Alexander ha hecho el gesto de arrodillarse, un gesto de humildad que sin embargo enseguida se verá desmentido por su actitud de mirar a cámara. Ese no es el lugar de Dios. El lugar de Dios, cuando existe, es un lugar interior, fuera del ámbito de la mirada, un lugar, simbólico, habitado únicamente por la palabra<sup>228</sup>.

A la apreciación de Casanova se le puede agregar un par de detalles: por un lado, la oración como súplica y peticiones más bien un ritual moderno, diferente de la oración como alabanza y agradecimiento que hace parte del primer cristianismo; por otro, Alexander en realidad jamás se arrodilla sino que se sienta de lado tal como suelen hacerlo algunas mujeres. Cómo olvidar que cuando se despierta y llega el cartero, luce el chal de su mujer (¿o de su madre?) Aspecto, por demás, repulsivo. Nada impide asociar este chal con aquel otro imposible de desmaterializar en *Solaris*.



<sup>228</sup> Casanova, B. (2005). *Sacrificio* de Andrei Tarkovski. En: *Trama y Fondo*, 18, p. 112.



Sacrificio, es un film que polemiza la proliferación y debilidad de la palabra; sin embargo, ésta lo inunda con diálogos largos e intensos. Las palabras que emplea son huecas y no señalan otra cosa que el caos; con razón el niño no entiende para qué han de pronunciarse. El propio Alexander en sus monólogos del bosque siente la turbación de hablar y hablar y no decir nada hasta que se desmaya, insertándose en su sueño y en el onirismo que ve el espectador las primeras imágenes de destrucción urbana. No obstante, el protagonista para detener la amenaza de la conflagración mundial –una de las caras de lo real– tiene que cumplir con algo más: mantener una relación sexual con una de las sirvientas, quien, según Otto, es una bruja<sup>229</sup>.

Una vez cumplida la tarea encomendada por el cartero, Alexander le prende fuego a su casa y entra junto con el caos de las ciudades en la locura definitiva cerrando así su promesa de desprenderse de la lengua, de la familia y lo material. Sin embargo, el abandono más crucial tiene que ver con el hijo pequeño, reforzado por la tarea sacrificial que sin futuro le destina. La dedicatoria que el cineasta escribe en la última imagen del film es una tarea muy parecida, aunque en ella se escriben las palabras fe y esperanza. Más que abandonar al hijo en un futuro incierto, es un asesinato en el orden del relato siniestro, como recuerda Basilio Casanova citando a Jesús González Requena y pensando en el «rito negro del asesinato del hijo» que desencadena el cine posclásico; por cierto que también es el asesinato del padre representado en ese suicidio especial que es la locura<sup>230</sup>.



<sup>229</sup> La bruja, es el primer título que Tarkovski le da a su último film. Anota en el diario que deseaba escribir este guión con Arkadi Strugatski, pero lo decepciona porque su alcoholismo lo ha destrozado. Enseguida consigna algo sorprendente: «He vuelto a sentirme mal. Otra vez «el chorro», veo todas las cosas como a través de un chorro de agua. Y me duele la cabeza. ¿Espasmo? Ya me ha pasado unas cuantas veces». Entonces decide que escribirá el guión solo. Un par de datos más: el Otto que imagina debe ser pobre y dar lástima, pero ser feliz sin que nadie sepa por qué; y, el regalo de Marina que son «dos pequeños iconos» que su abuela se cuelga en el cuello. «Dios... ¡Cómo es la abuela!» (Cf. Tarkovski, A., Martiorologio (mayo 8 de 1981), op. cit., p. 319).

<sup>230</sup> Cf. Basilio, Casanova, Sacrificio, op. cit., pp. 112-113. Ejemplos de esta teoría se encuentran en films, tales como: *El acorazado Potemkin* [*Bronenósets Potiomkin*], *La Edad de oro*, *M*, *El vampiro de Dusseldorf*, *Persona*, *Inseparables*, *Henry*, *Retrato de un asesino*, *Twin Peaks*, *La mosca*, *Sven*, *Funny Games*, entre otros. (Cf. González Requena, J., El horror y la psicosis en la Teoría del Texto. En: *Trama y Fondo*, 13, Madrid, p. 25).



*Sacrificio* es una película cuyo género oscila entre la ciencia ficción y el teatro fantástico; guarda, como se ha dicho, analogía con *Solaris* y *Stalker*, pues fuerzas exteriores/interiores manejan los hilos de los personajes, sus actos y sus consecuencias. Personajes como Andrei Rublev (incluso Boriska, el campanero), Chris, Alexéi (el cineasta), el escritor, el profesor, Gorchakov (el poeta), están unidos a Alexander, el actor, escritor y profesor retirado por un perfil que se resalta a simple vista: el arte contemporáneo desprendido de lo sagrado, envilecido por falta de espiritualidad, angustiado por el exceso de racionalidad y también por el irracionalismo extremo y, sobre todo, sin esperanza de que alguna verdad comparezca a su realización. De igual forma, el guía Stalker y Doménico se espejan en Otto: mediadores entre una orilla y otra, solitarios y transgresores, creyentes consumados en que hay otra salida por medio de la fe, la entrega y el sacrificio; medio locos o locos de remate, pues el final de *Sacrificio* es tan radical que genera una sobreactuación con visos absurdos y cómicos que asaltan al espectador posmoderno desprovisto de creencia alguna.





**Imagen 25.** Der. Abajo. Andrei Tarkovski adecuando la escenografía.

Los personajes no son la única analogía que interesa para este estudio, también hay otros elementos como el botellón de leche que cae al piso y se rompe cuando los aviones de guerra surcan el cielo y hacen vibrar los objetos de la casa. Nada más extraño que una familia que guarda una botella de leche entre la biblioteca, los licores y el álbum de familia. La leche derramada espejea en *Nostalgia* cuando la mujer de Doménico está en el suelo besando la bota del policía que la salvó del encierro al que la tenía sometida su marido; y en *El espejo*, cuando la comadrona arroja leche a la orilla del camino y cuando ésta gotea dentro de la casa mientras Alexéi espera que su madre salga del cuarto contiguo donde negocia los artes.

Un detalle importante es que Alexander sostiene una conversación intempestiva con María en el bosque, a raíz de una maqueta a escala de la dacha que Gosses y Otto hicieron para festejar su cumpleaños y que yace en medio del agua y el barro. Una casa imaginaria frente a la casa real. El plano semisubjetivo no puede ser más que significativo, muestra la omnipotencia y el extrañamiento de Alexander. La escena desacomoda la percepción porque el ojo, en primera instancia, distingue a un gigante contemplando una diminuta casa frágil y solitaria en una isla que se ha formado en el barro. ¿Es su creador o su vengador? En todo caso es un dios desquiciado, castigador, porque le prenderá fuego creyendo redimir el mundo, tal como hizo Doménico con su cuerpo-casa en *Nostalgia*. Por cierto que es el mismo actor pirómano el que comparece en los dos films. Jesús González Requena anota en su seminario que este cuerpo no solo se impone sobre la diminuta casa, sino que se ubica también a distancia de la verdadera, por lo mismo que es «un cuerpo desmesurado, desubicado, deslocalizado»; uno que tiene la casa como inaccesible y como «territorio de las ideas extrañas, que son ideas extrañadas, cargadas de un aroma siniestro»<sup>231</sup>. La casa originaria está totalmente iconizada como la guerra atómica, pues en su interior una destrucción similar está

<sup>231</sup> González Requena, J. Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual -2008/2009. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), op. cit.



por ocurrir. Entre más familiares son las imágenes tarkovskianas más siniestro es lo que allí acontece. Así ocurre con el niño en *El espejo*, algo le impide acceder a la casa, no le es fácil entrar porque un pánico le asiste en el umbral de las puertas donde reina lo femenino. (Ver: Análisis textual del *El espejo*: el sueño reiterativo, la dacha gótica, la casa del espejo).

Los personajes no tienen reposo ni adentro ni afuera de la casa; el umbral es su calvario. Al respecto se pueden relacionar otros espejismos; por ejemplo, al principio la dacha paterna de Chris Kelvin se ubica alejada de *Solaris* que está en el espacio exterior y termina rodeada del océano que bien puede ser *Solaris*; jamás el personaje parece haber salido de ella, como si todo hubiera sucedido en la imaginación del protagonista mientras caminaba por los alrededores. En *El espejo* la casa es desgarrada por el agua y la ronda en forma de lluvia o de lago estancado; Alexéi en ocasiones no puede entrar a la dacha y cuando lo hace entra con miedo. En *Stalker* el agua anega la Zona y «El cuarto de los deseos», impidiendo que los viajeros que con tanta dificultad llegaron ahí, entren y formulen su deseo. En *Nostalgia* el agua es algo que se busca y se encuentra sin dificultad en la piscina, en la casa del viejo Doménico, en la ruinas de un templo donde se sumerge el poeta y acrecienta su nostalgia por la casa paterna. En *Sacrificio* el espacio retorna como al final de *Solaris*, solo que aquí la casa no es mostrada como una isla rodeada por el mar desde el potente zoom celeste, sino desde una planimetría siempre en movimiento y a ras de tierra, pues el espectador identifica la isla donde el actor vive con su mujer Adelaida, su hija Marta y el pequeño Gossen que no habla porque tiene una lesión en la garganta.



*La infancia de Iván, Solaris, Stalker, El espejo*



### *Nostalgia, Sacrificio*

En *Sacrificio* el mar-Solaris rodea la isla donde tiene asiento la dacha de Alexander y transcurre la historia. El agua que la circunda y flanquea sus límites recuerda la escenografía de *La infancia de Iván* a orillas del caudaloso Dniéper. En el sueño de Alexander el agua gotea en el pasillo que conduce al cuarto donde su hija Marta está desnuda. A propósito, el hombre vestido con un abrigo no parece ser Víctor sino Alexander; en cualquier caso el hombre huye aterrorizado ante el llamado incestuoso de la sensual joven. Qué duda cabe, el agua termina devorando la tierra y, aunque en la última escena la protagonice el fuego, prevalecerá el agua del mar, el agua entre la hierba mezclada con el barro. Entre tanto, un híbrido de tragedia y juego infantil acontece. No es gratuita esta afirmación ya que se ha ilustrado la estética en oxímoron que Tarkovski le impone a la forma fílmica, pues como dice Alexander mientras se deleita con los iconos del libro que le ha regalado el médico, los iconos son profundos e inocentes.

En la última secuencia todos corren detrás de Alexander por entre los charcos; se lamentan, caen atraídos por el lodazal. La escena dibuja una sonrisilla imposible de evitar en medio del fuego y la locura. La casa arde, los objetos se destrozan y caen como espejos al suelo. El sonido es realmente espeluznante. Un teléfono suena insistentemente desde el interior de la dacha, ¿es la última llamada o quizá el último llamado?, ¿no sonaba un teléfono también en la Zona? La diferencia es que en este último film el lazo está totalmente roto, nadie es capaz de contestar. Ante esta realidad una explosión alcanza el automóvil parqueado

frente a la casa que arde. De repente llega Otto en su bicicleta e intenta controlar a su amigo que, cual niño travieso, vestido con kimono evita que los paramédicos lo atrapen. Es imposible dominar a Alexander. El corre por el piso encharcado, se cae y va a donde está María contemplando el incendio y se arrodilla ante ella. Al final él mismo se entrega, sube a la ambulancia, sale, vuelve a subir, cierra la puerta. La cámara emplazada en el mismo lugar mantiene el plano general durante toda la secuencia, domina todos los elementos de la escena; es una imagen absoluta como Tarkovski deseaba que fuera: agua, fuego, tierra, aire y seres humanos en conflicto. María (La bruja), que ha estado a orillas del mar contemplando el incendio, monta en la bicicleta de Otto y se va en dirección contraria por donde sale la ambulancia. Adelaida cae sentada en mitad de un gran charco desde donde continúa contemplando la casa en llamas, el resto de personajes se reúnen junto a ella hasta que finalmente la casa se derrumba.



El fuego sucumbe, más el agua seguirá ahí eternamente. Un final contundente; pero la sorpresa es que no es el definitivo como podría suponerse; todavía queda otro en forma de epílogo, composición narrativa muy tarkovskiana. Un epílogo moraleja, circular, lapidario. No es difícil leer en la filmografía tarkovskiana la semejanza entre el primer plano de *La infancia de Iván* e, incluso, el último y el primer y último plano de *Sacrificio*; muchos críticos lo han marcado ya como coincidencia, ya como parte de un sistema imaginario cerrado que pivota sobre su propio eje: el árbol, el agua, la dacha, la infancia. Al fin y al cabo esta

cinematografía es fruto de una mirada espejeante. Los dos films, es preciso insistir, se parecen también por el precio que sus protagonistas pagan por sus hazañas compulsivas: Iván muere torturado y decapitado por el ejército nazi, al participar de la violencia desatada por los hombres en procura de no se sabe qué humanidad. Alexander prácticamente se inmola al desquiciarse después de quemar su casa, a la que dice que ama, pero que se supone es también lo que más odia. Sacrificios que no alcanzan heroísmo alguno, porque son demasiado irracionales para forjar una verdad clara y distinta; y esta castración del héroe no merece la veneración, sino la compasión o la repugnancia. El agua finalmente ha vencido al fuego, pues éste no tiene futuro en medio del mar. La locura es total, resume el desgarró interior de todos los personajes de la filmografía tarkovskiana. El epílogo no hace sino confirmar todo este desbarajuste imaginario que no cuajó simbólicamente, porque la mirada espejeante de la cinematografía tarkovskiana no hizo otra cosa que duplicar sus obsesiones, detener el tiempo en un espejo que le devuelve lo mismo, atraparlo como en una escultura gélida que escribe la eternidad como locura; las raíces que soportan la genealogía del árbol y las hojas que se renuevan en generaciones, que despliegan el tiempo y el relato, jamás pudieron florecer.

El árbol de *Sacrificio* está seco, por más que se riegue no reverdecerá; en ese sentido, de tal grado, es la misión que el padre le deja al hijo. Por cierto que el hijo, que todavía no pronuncia palabra alguna, ha tomado en serio el relato imposible del padre e intenta cumplir con la tarea encomendada llevando dos baldes con agua para regar el árbol, sin saber que su casa y su padre, arden, el uno de fuego y el otro de locura. No puede pasarse por alto la semejanza de estos dos baldes, con aquellos otros que aparecen en *La Infancia de Iván* y que están asociados a la madre. En el plano general del camino, cuyo eje es el árbol, idéntico al que daba inicio al film, confluyen elementos primordiales que parecen no conducir a ninguna otra salida que no sea el mar. La ambulancia que en la anterior secuencia se la vio partir en dirección al pueblo, contra toda lógica, en ésta otra secuencia viene del pueblo como si se regresara (el espectador identifica la dirección porque el cartero venía de allá en los inicios de la historia). En la filmografía tarkovskiana los *raccord* de dirección se subyugan a la imagen y a su composición parabólica, y no a su encadenamiento narrativo que se transgrede, de ahí la extrañeza del plano. La bruja en la bicicleta comparece a la escena del árbol junto al mar, igualmente el niño, los dos cubos con agua y el árbol. No hace falta decir que la madre también está presente representada en María (la bruja) y en la omnipresencia del mar. En realidad la madre tiene varios rostros: el mar, la casa que se divisa a lo lejos, la bruja, los



cubos de agua. El padre, por su parte, se presenta como un loco que viaja en la ambulancia, como árbol seco y como director que se camufla detrás de la cámara. Este último rostro paterno se manifestará en el último minuto donando una tarea a su hijo a través de la dedicatoria. La cámara asciende hasta lograr un picado que muestra el horizonte de agua adonde se dirige la bruja. El picado se mantiene y cambia el valor del plano; por corte, la cámara encuadra al niño que reposa boca arriba al pie del árbol derruido. Con exactitud se ve que el árbol pelado y sin raíces yace soportado con piedras entre la hierba y la arena, umbral imposible para que renazca pues el agua que allí caiga será absorbida por la arena y reintegrada al mar, como el vaso de agua arrojado en el retrete. La metáfora del eterno retorno en este punto ciego es eficaz.



La cámara en *tild* asciende hasta las despojadas y escuálidas ramas del árbol. Esta última imagen da cuenta de la potente presencia del espejo acuático al fondo; la infinita quietud del mar desdibuja las ramas del árbol que se entrelazan en cruz. Sobre esta imagen, próxima a la idea de eternidad, se imprime la sobrecogedora dedicatoria que otro padre –el director del film– ofrece a su hijo: «Esta película está dedicada a mi hijo Andriushka con esperanza y confianza. Andrei Tarkovski.» La esperanza y confianza es que el hijo pueda plantar bien el árbol y logre ser un buen padre, nada mal; sin embargo, éste buen deseo fracasa porque el niño tiene una pregunta que no fue resuelta: «En el principio fue el Verbo. ¿Por qué papá?» Si el árbol es lo simbólico porque conecta las entrañas de la tierra con el infinito cielo a través de la descendencia de sus ramas y su frondosa copa, la palabra es el



relato de esa hazaña, de esa juntura; más sino se sabe por qué en el principio está la palabra, la dedicatoria que es palabra, no echa raíces porque su sentido se ahoga y pudre con el agua desmedida. Esta dedicatoria que arranca de lo poético y parece fundirse con lo místico, no puede zafarse del eterno retorno, de que en algún recodo del tiempo vuelva a suceder lo mismo. No hay duda de que así será, mientras no haya palabra que responda a la inquietud de ese niño, ni raíces que soporten ese árbol

## 2.2 El espejo: relato posclásico y héroe lírico

### 2.2.1 Raíces invertidas

Y si el árbol que está al lado del mar no tiene raíces, cómo espera el destinador (el padre) que el héroe-niño (su hijo) mantenga de pie este árbol y, además, lo haga florecer. Por más que el niño cuide con fe y sacrificio del árbol, este no se recuperará. Quien le ha donado la tarea le ha exigido fe, constancia e insistencia; pero resulta que la fe no alcanza la materia, no la penetra por más porosa que esta sea. La fe es inmaterial e invisible; es creer en lo que no se ve, en lo que quizá nunca se verá –tal como decía el poeta Vicente Huidobro pensando en la poesía–. En cambio el agua es materia que es preciso controlar; poca no alcanza a saciar la sed que la savia del árbol requiere, y en demasía acaba pudriendo sus raíces. A la tarea de Alexander le hace falta, por lo menos, dos condiciones para tener éxito: necesita no un montículo de arena y piedra, sino un terreno fértil como eficacia simbólica para echar raíces; y el árbol que no debe estar del todo seco, algo en él debe sobrevivir para enraizar de nuevo. Sin embargo, falta lo esencial: el deseo de sembrar un árbol sabiendo el porqué ha de hacerse y conservarse. Es así como la humanidad ha construido en torno del árbol los más grandes y eficaces mitos fundacionales. El mito es un relato y el relato un apalabramiento del deseo por conservarlo, no exento, desde luego, de sacrificio.

¿Hacia dónde echar raíces en la cinematografía tarkovskiana? Los árboles fotografiados por el cineasta ruso parecen tener la raíz invertida. Aquí las ramas secas parecen raíces que sobresalen crispadas y desesperadas en vez de permanecer enterradas. *Sacrificio* termina con un árbol de raíces invertidas; es un motivo reiterado en toda la obra de Tarkovski. Desde el árbol que aparece en la arena al final de la *Infancia de Iván* a ese otro que aguarda al filo de la dacha en *El espejo*.



*La infancia de Iván, 1961*



*El espejo, 1974*

Jesús González Requena lee en las imágenes que muestran el rostro del niño recortado sobre la tierra áspera, en el primer sueño de la *Infancia de Iván*: «Las raíces que debieran estar ocultas, bien enterradas, se muestran a la superficie golpeando la mirada de Iván con un enigma al que no le es dado escapar»<sup>232</sup>. De lo que aquí se habla es de lo ominoso («*Unheimlich*»<sup>233</sup>), es decir, aquello que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. Este desocultamiento en el terreno de lo familiar –no se puede olvidar que las escenas en cuestión se dan ligadas a la imagen de la madre y la ausencia del padre, y no hay nada más familiar que la madre, la casa, la infancia–, apunta hacia la extrañeza y estremecimiento del personaje, y después hacia al desencadenamiento psicótico de Alexander.

<sup>232</sup> González Requena, J. Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), op cit. Jesús González aclara que lo siniestro como fuente de la psicosis no está asociado a Freud que lo veía en el orden de la neurosis, y tampoco fue un dispositivo desarrollado por Jaques Lacan.

<sup>233</sup> Concepto estético de Frederick Schelling reformulado por Sigmund Freud para direccionar su concepción sobre lo siniestro.



*La infancia de Iván, 1961*



*Sacrificio, 1986*

Para el posmodernismo filosófico más radical, es mejor no echar raíces porque la memoria a largo plazo es penosa, arborescente y centralizada, enlaza a distancia (simbólicamente) la familia, la raza, la civilización. Lo que hay que hacer según lo propone Gilles Deleuze y Félix Guatari es derivar la existencia y agenciar el olvido como proceso; de manera que el pensamiento –similar a como se reproduce la hierba– haga rizoma como memoria a corto plazo no sometida a ninguna ley, por lo que debería ser temporal, nerviosa, discontinua y múltiple.

Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma. Ámsterdam, ciudad totalmente desenraizada, ciudad-rizoma, con sus canales-tallos, donde la utilidad se conecta con la mayor locura, en su relación con una máquina de guerra comercial<sup>234</sup>.

El texto anterior (escrito en 1977) parece enfocar la crisis de los personajes tarkovskianos que intentaron echar raíces, pero que no obtuvieron más que tallos secos o

<sup>234</sup> Deleuze, G. & Guatari, F. (2000). *Rizoma* (introducción). Valencia: Pre-textos, p. 35.

«raíces» sembradas en el aire. Otra cosa es la obra en sí del cineasta. Ella expresa y sostiene, hasta donde le fue posible a Tarkovski, lo que quedaba del árbol de su legado familiar, artístico y cultural. En el texto de los defensores de «El Anti Edipo» está en juego el signo que se difiere por todos lados amenazando con la esquizofrenia: «¡Hacer rizoma y no raíz, no plantéis nunca!» Por oposición, el símbolo, del que la sociedad posmoderna se avergüenza, es arborescente y jerárquico.

Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria<sup>235</sup>.

Toda transgresión franquea los límites, no pudiendo, en ocasiones, regresar. Andrei Tarkovski vivió amando una memoria larga y duradera que imitara lo múltiple a partir de una unidad superior –Andrei Rublev es su modelo más cercano–; no obstante, terminó rendido ante la maquinaria de una memoria que no es signica ni simbólica, sino imaginaria, fragmentada y especular; una memoria que queriendo olvidar no puede porque resurge de varias maneras repitiéndose sin cesar. La cinematografía tarkovskiana está a caballo entre el árbol y el rizoma; el «entre» es propiamente sacrificial. El esfuerzo por conocer el cielo y rozar el sol a la manera de Ícaro, termina atraído (como el globo del prólogo de *Andrei Rublev*) por la gravedad de la Tierra y arrojado al cruel espejo de agua. Tarkovski dejó un testimonio vital de su lucha por la dignidad del arte, al simbolizar con la multidimensionalidad del ícono los grandes logros artísticos del cine y sus posibilidades que, como dice Fernando Zalamea, «amplía el espectro creativo del hombre»<sup>236</sup>. Sin embargo, la obra del cineasta ruso clama por una lectura de los síntomas del malestar de la cultura, de las huellas catastróficas de la civilización moderna.

### 2.2.2 Conexiones poéticas

Después del fracaso del director Eduard Abalov con la adaptación del popular relato *La Infancia de Iván* de Vladimir Bogomolov, en 1961, el joven Andrei Tarkovski lo realizó reconstruyendo la historia e imprimiéndole el lirismo suficiente para que en el contexto de la

<sup>235</sup> Deleuze & Guatari, op. cit., p. 49.

<sup>236</sup> Zalamea, F. (2010). *Razón de la frontera y frontera de la razón*. Colección Obra Selecta. Bogotá: Editorial Vicerrectoría Académica de la Universidad Nacional de Colombia, p. 103.

guerra un personaje infantil pudiera ser memorable. El film, además, se prefiguró como un homenaje al ucraniano Alexander Dovzhenko, uno de los directores favoritos de Tarkovski<sup>237</sup>. Cuando aceptó la propuesta de Mosfilm, Andrei ya conocía *Taras*, un relato corto de Dsvzhenko que trata de la historia de un niño a quien la guerra, como le ocurrió a Iván lo transforma en un ser monstruoso<sup>238</sup>. Lo que le atrajo a Andrei del viejo director soviético con el que se sentía próximo, a parte de la belleza en la composición de los encuadres y la concepción misma de la fotografía, los planos lentos y la utilización del detalle, fue la dialéctica entre la paz y la guerra, entre la armonía y el horror, entre el espíritu constructivo y el ánimo de la destrucción. El oxímoron es, en suma, un procedimiento retórico de carácter antitético (trabajado por los románticos) que fusionaba en una sola expresión dos significados opuestos y que la literatura ascético mística lo usó para describir el éxtasis. Las películas de Dovzhenko tienen un lirismo natural y expresivo; sus imágenes delirantes muestran, así como se ve *Tierra* [*Zemlya*, 1930], campos de trigo ondulantes barridos por el viento (este aspecto recuerda la primera secuencia de *El espejo*), frutas maduras como manzanas y peras, el cielo en la horizontal del paisaje, caballos en estampida (en Tarkovski éstos permanecen más bien quietos o su movimiento es medido), el optimismo tecnológico y la relación entre nacimiento, muerte y solidaridad. Un aspecto interesante es que Dovzhenko incluye en la estructura de paz/hostilidad los sueños de sus personajes (como *Crónica de los años de fuego* [1960], film que dejó inconcluso). Por su parte, Tarkovski no solo incluirá sueños, sino también imágenes documentales. He aquí la entrada a la narración de trama no tradicional, con la lógica poética y una dimensión subjetiva sin acción.

---

<sup>237</sup> La carrera cinematográfica de Aleksandr Dovzhenko (1894-1956) comienza en 1926 cuando se muda a Odesa. En 1928, con el éxito de *Zvenigora* comienza a ser reconocido como uno de los directores más importantes de su época junto a Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Vsévolod Pudovkin. No deja, como sus antecesores, más textos estéticos o teóricos que los artículos que envía desde el frente al diario *La estrella roja*, las notas de sus diarios, un par de obras de teatro, varios guiones, relatos y novelas; acosado y vigilado por el régimen decidió terminar sus días como escritor. Realizó 17 películas, entre las que se destacan: *Los frutos del amor* (1926), *Zvenigora* (1928), *Tierra* (1930), *Iván* (1932), *La batalla por nuestra Ucrania Soviética* (1943), *Shchors* (1939), *Tierra Soviética* (1945), *La vida en flor* (1948), después de casi un década reapareció con *Poema del mar* [*Poema o more*, 1959]. *Tierra* (1:09:52) se puede ver en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=pa5BDpz-jOY>

<sup>238</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p. 100.



**Imagen 26.** *Tierra* (1934) de Alexander Dovzhenko

Los antecedentes internacionales para Tarkovski son las cinematografías de Buñuel (*Nazarín* [1958], *Los olvidados* [1950]); de Kurosawa (*No añoro nuestra juventud* [*Waga seishun ni kuinashi*, 1948], *Un ángel ebrio* [*Yoidore tenshi*, 1955]); Bergman (*Fresas salvajes* [*Smultronstället*, 1957]); Mizoguchi (*El hilo blanco de la catarata* [*Taki no shiraito*, 1933], *Cuentos de la luna pálida de agosto* [*Ugetsu monogatari*, 1953]) y Antonioni (*La aventura* [*L'avventura*, 1960], *La noche* [*La notte*, 1961]). En todos estos directores, el concepto de *acción* se torna relativo; en sus historias, por lo general, no sucede nada o muy poco. Son nuevas formas para nuevas ideas. La vieja discusión fondo/forma que había seducido y desgarrado a Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Dovzhenko, volvió a reactualizarse con Tarkovski y con él alcanzará manifestaciones personales y extremas. En 1962 el cineasta explica su proyecto realizado *La infancia de Iván* con las siguientes palabras:

He reemplazado el montaje según una casualidad narrativa por otro que se atiene más bien a una estructura de articulaciones poéticas. En mi película los episodios se articulan más bien sobre la base de asociaciones poéticas, son las emociones las que dirigen el montaje, no las

consecuencias directas de los acontecimientos representados. Me pareció que no podía renunciar a esto, si se trataba de llegar a representar el estado psicológico del personaje<sup>239</sup>.

*Asociaciones poéticas* en consonancia con el sentimiento de espiritualización de la naturaleza y unión casi sagrada con la tierra. Andrei se sentía muy cercano al panteísmo del cineasta ucraniano porque «no divorció la imagen cinematográfica de la atmósfera natural, de la tierra, de la vida»<sup>240</sup>. Eisenstein, por otra parte, no hablaba de la espiritualización de la naturaleza; pero al estar en contra del teatro de Moscú –Stanislavski era su director– estaba en contra de la forma clásica de «enhebrar» las emociones y de la continuidad que forma «la ilusión del realismo». Por ello dijo que no era realista sino materialista, porque ésta era la base de las sensaciones, y pretendía, por consiguiente, apartarse «del realismo para ir hacia la realidad»<sup>241</sup>. Esta realidad-materialista de la que habla Eisenstein ¿no puede acaso ser tomada como la naturaleza?, aunque claro, no en el sentido tarkovskiano. ¿No están de acuerdo los dos cineastas con asaltar el relato clásico, rechazar la anécdota realista y la verosimilitud? Tarkovski también detestaba la metodología actoral de Stanislavski, rechazaba el principio de «¿por qué, para qué y con qué idea de fondo?»<sup>242</sup>

Tarkovski, como Dovzhenko amaba el campo, su materialidad unida al espectáculo de los ciclos primarios de la naturaleza. Para Eisenstein, en cambio, la materialidad está en el orden del espectáculo urbano, de la atracción y magia del circo y el *music-hall*. En estricto sentido, uno se reconcentra en la inmovilidad interior y el otro se expresa y construye con lo más objetivo del cuerpo y las emociones: «Yo tomo fotografías de la realidad y luego las organizo para producir emociones», escribe el director de *El Acorazado Potemkin*<sup>243</sup>. Tarkovski es un poeta visual que captura la imagen en su estado natural, respetando el tiempo interior de la toma y así la ensambla; el otro es un ingeniero (o imaginiero) del montaje. Sin embargo, ambos parten de la misma deconstrucción de la forma/fondo clásica. A propósito de Eisenstein, Jesús González Requena afirma:

<sup>239</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit. p. 104.

<sup>240</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p.105.

<sup>241</sup> Citado por González Requena, J. En: *S. M. Eisenstein*, op. cit., p. 45.

<sup>242</sup> Cf. Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 172. Tarkovski se reconocía en las ideas del último Eisenstein, sobre todo en lo que dejó escrito en las últimas cartas; en ellas piensa en algo distinto al carácter marcadamente teatral de sus principios de montaje y en «su manera de fijar en el film las escenas» (Cf. Llano, R., *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p. 187). La pregunta obligada es: ¿Tarkovski no teatraliza también su cine?

<sup>243</sup> González Requena, J. *Eisenstein*, op. cit., p. 45.



De hecho, ese rechazo, en el que se reconocen las vanguardias de nuestro siglo, de toda convención, de todo enhebramiento verosímil del discurso, traduce bien expresivamente una densa vivencia de alienación en el orden de la palabra —que es también, como se sabe, el relato—, una experiencia de ahuecamiento radical de la palabra, de pérdida de todo vínculo entre ella y el ser<sup>244</sup>.

Lo dicho para el vanguardista cuadra también para el posvanguardista; ambos cineastas descreen de la palabra y cuando la usan se ahueca reiterando la obviedad y alcanzado el sinsentido. En *El espejo*, cuando Alexéi conversa con su madre acerca del día en que su padre los abandonó, él dice que «Las palabras no pueden transmitir todo lo que siente el hombre, son débiles, les falta fuerza». El propio director después de rodar *Sacrificio* y ya al término de su vida, afirma que:

Las imágenes, las impresiones visuales lo consiguen mejor que la palabra, precisamente en nuestro tiempo en que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser solo sonidos huecos, no significan ya —ésta es la experiencia de Alexander— nada más. Nos ahogamos en informaciones, pero los mensajes más importantes, los que podrían transformar nuestra vida, esos ya no nos alcanzan<sup>245</sup>.

No hay que olvidar que el padre del cineasta era un artista de la palabra poética y ésta, parece sobrevivir en los films de Tarkovski. Pero, entonces ¿qué palabra es la que está ahuecada: la cotidiana, la científica, la ética, la artística en su variante posmoderna? Tarkovski está pensando en la imagen visual como algo que reemplaza la palabra; él sabía bien, como el gran lector de literatura que fue, que la poesía es ante todo imagen verbal. Una rivalidad peculiar entre padre e hijo, sin duda, lo mismo que una identificación imaginaria (especular) que no enlaza lo simbólico. La palabra en los personajes tarkovskianos, bien sea en los diálogos o en los monólogos, nunca los aquieta y salva; por el contrario, ella los impulsa al caos y los desgarrar. Esta es la razón por la cual esos personajes llevan a cabo acciones extrañas y absurdas. Si el orden de la palabra fracasa, los artistas de la vanguardia histórica (Eisenstein) y la posvanguardia (Tarkovski) encontrarán en el cuerpo, en la naturaleza primaria, en la pasión y en la imagen, lo más auténtico del arte que practican. Después de todo, el cine-arte posee un sentido poético específico: reflejar lo concreto de la

<sup>244</sup> González Requena, J, *Einsenstein*, op. cit., p. 45.

<sup>245</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 249-250.



vida que ningún otro arte hasta su aparición ha podido expresar. El cine hace eco de la época espiritual que lo rodea actuando como un espejo de sus problemas más acuciantes. Esto es importante por cuanto Tarkovski fue consciente que las nuevas condiciones del cine (la novedad y lo masivo, por ejemplo) lo distanciaban de la época vanguardista. La conciencia colectiva del cine que proclamó la ideología socialista, dio paso a la conciencia individual donde autor y espectador comparten intereses comunes bajo criterios artísticos no masivos ni comerciales. Esta relación del cine con la cultura popular y masiva en la actual sociedad del espectáculo y el mercado internacional, donde la primera queda desdibujada y manipulada o, incluso, absorbida por la segunda, requiere otro espacio para su esclarecimiento.

El esfuerzo poético de Tarkovski estuvo encaminado desde el inicio por tres artistas que intentaron evitar que el fondo se desligará de la forma: por los cineastas Dovzhenko (*La tierra*) y Bresson (*Diario de un cura*) [*Journal d'un curé de champagne*], y por el poeta Alexander Pushkin (de estirpe romántica). Desde el primer momento hubo en estos artistas una decisión o «intuición precisa» que evitó que se perdieran entre experimentos, pues el arte no es una ciencia que busque sus logros basado en algún método. Aquí se evidencia la crítica tarkovskiana a buena parte de las vanguardias históricas y al arte moderno en general; formas que centradas en la demostración del método y el «exhibicionismo ilimitado» pierden su espiritualidad<sup>246</sup>. De suerte que una cosa es el arte –no condicionado por el progreso– y otra las formas innovadoras que unidas a la tecnología dicen borrar y superar el pasado. No hay relación entre el arte y el experimento; la verdadera búsqueda artística se da a través de la experiencia que el sujeto tiene con su acto creativo. De suerte que la idea poética en el cine de Tarkovski está terminada desde el inicio mismo de su carrera; el director encuentra la idea esencial y los medios fílmicos para expresar lo que deseaba al espectador. Otra cosa muy diferente es que en el rodaje se encuentre con posibilidades nuevas de expresión, aunque la idea esencial no cambie jamás:

El trabajo creador es más que una forma de configurar datos e informaciones que existen objetivamente, algo que solo exigiera ciertas capacidades profesionales. Es más bien una forma de vida de la propia persona, la única forma de expresión posible para él. ¿Acaso los esfuerzos, una y otra vez sobrehumanos, para superar la incapacidad de hablar se pueden unir a los marchitos términos de «búsqueda» o de «experimento»?<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 122.

<sup>247</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 126.

De manera que la experiencia está antes que el experimento; no obstante la pregunta no deja de ser curiosa. En el inicio de *El espejo* un chico supera su tartamudeo al ser hipnotizado. Esto raya con la idea del mismo director cuando explica que usó esa secuencia documental con el objeto de que el espectador apreciara el film como objetivo y convincente, es decir, como un experimento<sup>248</sup>. Ahora bien, si el experimento no ayuda a superar la incapacidad de hablar, es porque ésta viene dada de antemano, lo que equivale a decir que el tartamudo, por más experimentos que le practiquen, seguirá tartamudeando.

Hablar es un esfuerzo sobre-humano que viene desde antes de los tiempos; es una ley sagrada e intuitiva que hace parte de la experiencia del individuo desde que nace; es poético en el sentido no únicamente asociativo o metafórico, sino en el orden del lenguaje fundacional y simbólico. Ahora bien, si en la secuencia de *El espejo* el chico deja de tartamudear como consecuencia de la aplicación de un método experimental y no por su propio esfuerzo natural, entonces quien habla allí no lo hace desde el lenguaje propiamente poético, sino desde lengua materna que representa la logopeda y que desea que en adelante el chico «hable en voz alta y con claridad». Justamente, *El espejo* empaña su claridad porque es un film tartamudo. De lo que se trataba es de tomar elementos «altamente reales» y realizar un film bajo la lógica del sueño, con «combinaciones y contraposiciones desacostumbradas, sorprendentes»<sup>249</sup>.

Las asociaciones poéticas no equivalen a lenguaje poético. Una cosa son los recursos formales que localizan la imagen o que parten de ella en relación con otra(s) imagen(es), y una muy diferente es la experiencia interior que solo la dimensión simbólica puede alcanzar. La imagen especular pretende ser absoluta por las infinitas relaciones que conectan el caos de lo real, pero no por el valor simbólico que allí pueda albergar o con el cual el sujeto puede enfrentar lo real deteniendo el caos. Cuando Tarkovski en *Esculpir en el tiempo* cita al poeta simbolista ruso Alexander Blok: «El poeta crea la armonía partiendo del caos», no puede tomarse más que como una paradoja, pues los films tarkovskianos quiebran la armonía como se quiebra un espejo. Su rechazo al uso del símbolo en el cine es proverbial; jamás entendió lo simbólico como una dimensión constructora de valor, como el lenguaje poético por excelencia donde se soporta el sujeto; más bien lo asumió como signo que está en lugar de

---

<sup>248</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I), op. cit., p. 370. Ver: El Prólogo: la estética del tartamudo, en el capítulo de análisis textual de *El espejo*.

<sup>249</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 93.

otra cosa o como orden metafísico imposible de descifrar detrás de la imagen. En *Sacrificio*, por ejemplo, el relato (la palabra) que podía darle valor a ese gesto de manera eficaz, se cortocircuita por la parábola y la explicación de la moraleja que en su interior anida. La necesidad de explicar y remarcar una idea obsesiva, conduce a los prólogos y a los epílogos. De otro parte, Tarkovski no solo gustó del haiku sino que intentó hacer de este arte japonés una apuesta para su poesía fílmica; no obstante, nada del ikebana o el haiku actúa como parábolas o moralejas. Él mismo lo sospecha cuando escribe:

Me entusiasma en ella su modo radical de prescindir incluso de la alusión más velada a su verdadero sentido imaginario, que debe ser descifrado paulatinamente, como en una charada. El haiku «cultiva» sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen es tanto más fiel a su destino cuando menos se puede condensar en una fórmula conceptual, especulativa. El lector del haiku tiene que perderse en él, como en la naturaleza, tiene que dejarse caer en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, donde tampoco hay un arriba y un abajo<sup>250</sup>.

Si es «imposible percibir su sentido último», el haiku-film no es precisamente una parábola sino una dimensión simbólica; pero ésta se alcanza si la precede un apalabramiento eficaz, es decir, no troceado. Ya se ha comentado este arte poético anteriormente (ver: Imagen, tiempo sellado); sin embargo, vale la pena insistir en el vínculo que existe entre el haiku y el icono religioso de la cultura rusa. Para la iglesia ortodoxa el icono no representaba la realidad, la figura del pantocrátor, por ejemplo, sino que el icono es su hipóstasis, la garantía de su presencia.

La contemplación de las figuras pintadas facilita el acceso, por tanto, a un conocimiento personal e inmediato del Salvador, por cuya mediación se puede llegar a contemplar la vida divina, en una suerte de conocimiento que tiene más de catarsis que de espectáculo intelectual. Quien contempla un icono, participa del tal modo en la vida sobrenatural del Verbo encarnado, que obtiene una prenda de su futura gloria. Su salvación de algún modo se anticipa<sup>251</sup>.

Una semejanza (o nexos) entre el arquetipo y su copia pintada (o icono), es que quien

<sup>250</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 129.

<sup>251</sup> Pelissier, T. Clal, Positif, No. 312 (II/1987), p. 28, citado por Llano, R. *Vida y obra de A. T.*, op. cit., p. 173.

pintaba estaba ligado a la tradición teológica, de tal modo que su punto de vista es soteriológico y espiritual, tal como sucede con Andrei Rublev. Los iconos rusos acontecen al interior de una emocionalidad que incluye los contrarios (serenidad y dinamismo). Esta iconografía poética, intuitiva, imaginativa, navega en la «indeterminación» y la «abstracción», por lo que se distancia de la tradición occidental y bizantina cuya simbolización y alegorización se hace de una forma racional, interpretativa y unívoca.

Ahora bien, el haiku que en apariencia comparece como objetivo, se revela en seguida como el punto sensible del autor, como si detrás de esa objetividad se escondiera lo subjetivo. De suerte que objetividad y subjetividad se amalgaman en su más recóndito procedimiento. Contrarios como armonía y caos, serenidad y dinamismo, atracción y repulsión, que en el haiku encuentran su sentido al fundirse en una unidad de experiencia (el poeta se integra a la naturaleza), fue contradicción y desgarró para Leonardo da Vinci, para los románticos, para Dovstóievski, por supuesto, y para la creación ansiosa de los surrealistas. El texto-tarkovskiano intenta resolverse de esta manera; se niega a ver el barro como una unidad compuesta de agua y tierra, e insiste en la visión separada de sus elementos. A esto el cineasta ruso le llamó ir en procura de la imagen absoluta, única e irrepetible; pero así mismo, vital y banal.

Se da, pues, la paradoja de que la imagen es la expresión más completa de lo típico. Y que a la vez es tanto más individual y única cuanto mejor expresa lo típico. La imagen es algo fantástico. En cierto sentido es incluso más rica que la propia vida, en el sentido en que expresa la idea de la verdad absoluta<sup>252</sup>.

Esta contradicción que hizo parte de su más hondo compromiso artístico y vital, de su prolijo esfuerzo creativo, de su mirada espejeante y su infinita nostalgia e irredento sacrificio, se resolvió en las asociaciones poéticas y en la observación pura, sutil y precisa de la imagen fílmica insertada en el tiempo. Estos fueron recursos con los que logró, qué duda cabe, intensos momentos de poesía fílmica, distintos a los procedimientos del manido cine poético con el que estaba en total desacuerdo porque «suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas» que alejan al cine de su propia esencia. Pese a esta crítica, la imagen cinematográfica tarkovskiana no despegó de la forma troceada y no alcanzó a entrar en el lenguaje poético propiamente simbólico y sagrado del relato armónico propio del haiku y el icono religioso ruso.

---

<sup>252</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p.137.

### 2.2.3 Supresión del relato, personaje lírico

De suerte que Andrei Tarkovski se propuso llevar el cine al mismo nivel del arte imperecedero, partiendo de la idea de que el realizador se transforme en una suerte de filósofo, en un artista que pone en los extremos de la balanza tanto la racionalidad de la ciencia como la emocionalidad del arte. Tarkovski consideraba que el arte es «democrático» y por tanto lo entendía como un bien accesible, necesario e imprescindible para el pueblo. Para él los espectadores buscan en el cine diferentes maneras de enfrentar la experiencia del tiempo: el que falta, el que no se conoce, el imposible, el soñado, el impuesto, el desordenado, el deseado. En todo caso, tiempo. Tal vez el objetivo último –siguiendo a Marcel Proust citado insistentemente por Tarkovski en *Esculpir en el tiempo*– es construir un «enorme edificio del recuerdo», una catedral gótica, un vasto monumento de la memoria<sup>253</sup>.

La resonancia de las sensaciones e imágenes que las cosas suscitan, semejantes a la sinestesia propuesta por Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, es el papel del cine; en este sentido, su fin es recuperar y registrar el tiempo que encarna la vida. Por eso y porque se identifica con esa realidad a través del movimiento, este es el arte más realista de cuantos hay. Ahora bien, si el cine trabaja con esa materialidad natural que es el tiempo que transcurre, que deteriora todo cuanto se pone a su paso, que entra en la vida con toda su cotidianidad multiforme, por más que desee la totalidad no podrá ser otra cosa que fragmentario, precario e insuficiente. El tiempo de la existencia es fugaz e imperecedero, de ahí que detrás de la concepción tarkovskiana del tiempo está el ansia ideal de lo absoluto a través de la imagen. Resumiendo: el cine crea una segunda realidad muy próxima a la vida, en todo parecida a la naturaleza, por esa razón emociona tanto al espectador que va a verla al verse en el espejo. ¿No hay aquí un modo de relato, uno que es imaginario y vibra pegado a lo real y nunca a lo simbólico?

Si el cine se erige con base a conexiones poéticas, entonces es el ritmo –y no el montaje– la clave del relato tarkovskiano. El ritmo interior de la toma es más importante que aquel planeado en el guión técnico o la métrica del montaje; y esto es lo que distancia a Tarkovski con los grandes montajistas rusos de los años veinte, sobre todo de Kuleshov y

---

<sup>253</sup> Proust, M. (1985). *En busca del tiempo perdido*. Por el camino de Swann. [1908-1922]. Trad. Pedro Salinas. Madrid: Alianza Editorial S.A., p. 63 (Cf. Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 78, 80, 108, 153, 154).

Eisenstein. Tarkovski ensambla segmentos grandes y pequeños teniendo en cuenta en cada uno su propio tiempo; de ese acoplamiento rítmico se produce un tiempo otro: especial y fílmico. El film es el resultado de hacer visible la cualidad temporal registrada en la toma; no es algo que descubra la edición, pues esta se anticipa en el rodaje puesto que ya allí opera una lógica poética. El film, entonces, hay que entenderlo como un mosaico hecho de tiempo:

Un realizador es como un recolector o coleccionista de piezas que no son sino fragmentos de vida: vida registrada una vez y para siempre en millares de detalles precisos, de objetos y de secuencias que le emocionan (entre los que se encuentran, o no, la figura y el movimiento del actor). Del conjunto infinito de observaciones posibles del mundo, cada director selecciona las que a él más interesan o emocionan. Para practicar esta selección, tiene una libertad absoluta, que Dios le ha dado. Todo, absolutamente todo, puede ser parte integrante de la imagen cinematográfica<sup>254</sup>.

Lo que le emociona al cineasta no siempre está en el actor y se cumple en su filmografía cuando la cámara lo rodea o pasa de largo, cuando las subjetivas no descansan en la mirada de los personajes y se insertan trozos de naturaleza que parecen provenir no de un narrador omnisciente o testigo, sino del director-protagonista que no se aguanta las ganas de expresar lo que quiere, de un «narrador» en el orden pulsional de la escritura que en *El espejo* es quien cuenta y soporta la mirada. La libertad de este tipo de narrador (mostrador) fílmico es tal que todo cabe: géneros, formatos, diversos materiales y expresiones visuales. Un nuevo Frankenstein amalgama ciencia, tecnología y arte. Finalmente, es esto lo que sucede con *El espejo*: el director-protagonista intenta con todos los medios armonizar emoción y pensamiento, fugacidad y eternidad, subjetividad y objetividad. Y para lograr esto, si es preciso, hay que abandonar la construcción dramática, «deconstruir» o «suprimir del todo» el relato. Mezclar sueños, memorias, documentos, sucesos reales, imaginarios y otros fenómenos como «un remolino de situaciones y de recuerdos»<sup>255</sup>. El objetivo de la cámara se identifica con la conciencia del personaje; por ello pasado, presente y futuro se dan cita en las imágenes de su memoria. La forma musical (Purcell, Pergolesi, Bach, Artemiev...) será también transgresora de la lógica narrativa. Según el cineasta, la música utilizada adecuadamente condiciona la percepción visual y por consiguiente es clave para entender la edición espontánea entre imágenes:

<sup>254</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*. (I), op. cit., p. 196.

<sup>255</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*. (I), op. cit., pp. 367-369.

Desde el punto de vista de la articulación externa, prescindiré de la interrelación tradicional entre acontecimientos exteriores, acciones y actitud del protagonista. Podré asimismo prescindir de las clásicas unidades de espacio y tiempo. Ganada esta libertad, mostraré directamente los pensamientos, las memorias y los sueños de mi personaje.

[...] Yo soy el héroe de mi película. La conciencia de la que se habla será la mía. Por primera vez no voy a filmar un argumento, ni siquiera una interpretación mía de la realidad, sino que voy a filmar mi memoria, mis estados anímicos, mi comprensión o incomprensión de la realidad y del tiempo –mi concepción del mundo.

[...] Yo, narrador-pensador del film, nunca apareceré en pantalla como suele hacerlo el héroe cinematográfico tradicional<sup>256</sup>.

Si en otro momento Tarkovski afirmó que André Bresson era el único que había realizado cinematográficamente su propia teoría, ahora él quiere hacer lo propio y será, además, él mismo el héroe que revela su propia interioridad a los seis, a los doce y a los cuarenta y dos años. Un héroe lírico análogo al de la novela y la poesía que está fuera del campo visual del lector, pero que este lo siente en algún lugar del film. Idea ambigua si se tiene en cuenta que el cineasta declaraba que el cine debía separarse de la literatura y la pintura, que tenía que encontrar urgentemente su propio lenguaje. Retorna otra vez la identificación imaginaria con el padre-poeta; esa rivalidad artística disimulada que no le permitía acogerla del todo ni prescindir de ella. Si Arseny era el héroe lírico de su poesía verbal, Andrei también lo sería de su poesía visual. El espejo funcionando en pleno, clausurando toda la posibilidad de un relato que supere ese reflejo. Pero hay algo más: si la poesía cuenta con la experiencia del lector, el film para que pueda enlazarse con el espectador debe de igual forma compartir la experiencia del autor con la «mayor sinceridad posible»; de lo contrario, quienes no acuden a esta confesión, no podrían ser llamados maestros del arte cinematográfico<sup>257</sup>.

Héroe lírico es el que actúa en un film de asociaciones poéticas y se opone al simbolismo; él que se aproxima a la realidad con toda honestidad; él que cuenta la/su verdad

<sup>256</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski.*, (I), op. cit., pp. 368-369. (Tarkovsky, A., *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 51 y p. 62; Synesios, N., *Mirror*, op. cit., p. 10).

<sup>257</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski.*, op. cit., p. 369. (Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., 183).

interior «apegada a esa sustancia declaradamente terrenal»<sup>258</sup>. Este procedimiento no podía ser el resultado de otra cosa que de una realidad profundamente vivida y comprendida por el autor-lírico. Nada se añadiría a los recuerdos, ellos serían reconstruidos tal cual la memoria los empuja. Pero se sabe que la memoria nunca es fiel, así que ni ficción, ni documental, más bien un procedimiento híbrido parecido a los sueños donde surgen imágenes verdaderas, fuerzas interiores que hacen «explotar» el material del cual están hechas. Precisamente es esto lo que sostiene cuando habla de la necesidad del prólogo en *El espejo* y afirma que este fue puesto allí como guía para el espectador; pues a semejanza del documental donde una logopeda cura a un chico que no puede hablar, el héroe lírico relataría su vida, la de su familia, los recuerdos, la guerra y el porvenir. No hay ninguna razón para desconfiar de su palabra. No obstante, como se analiza en el capítulo dedicado a este film, esta secuencia es mucho más que un epígrafe que modaliza lo que el espectador espera ver, justamente porque el director dice la verdad y porque se ajusta a la realidad tanto como puede. Así, el prólogo es «la lógica interior» del film y se dispone como una máquina deseante de la imaginación del cineasta.

No en vano al final de sus días sigue escribiendo su verdad al hacer un balance de los personajes de sus películas y conectarlos entre sí. Lo primero que observa es que todos son débiles, incapaces de llevar una vida práctica; no son héroes de acción sino personas con convicción interior, una suerte de héroes líricos o «niños con un pathos de adultos» capaces de asumir responsabilidades. Personajes extraños desprendidos de sí mismos, quizá como los locos. A Rublev lo describe como un monje con la mirada de un niño que predica no resistirse al mal y amar al prójimo; su bondad y perdón está por encima de la brutal barbarie que le tocó vivir. A Chris Kelvin lo define como una persona que logra transformarse de burgués en alguien consecuente con su propia vida y con la ajena. De Stalker dijo que es una persona difícil de manipular, incorruptible, alguien que conjura el pragmatismo y materialismo de esta época con la espiritualidad y la fe. A Doménico lo opone al cinismo, a la ambición y al materialismo, puesto que elige un camino lleno de sufrimiento; él se inmola para redimir a la humanidad de su constante perdición. De Gorchakov, especie de alter ego de Doménico, afirma que quiso imprimirle un estado de ánimo especial, tradicional, propio de los intelectuales rusos insatisfechos, compasivos y solidarios, y siempre buscando la fe, la bondad y el ideal. Al narrador-protagonista de *El espejo*, Alexéi, lo describe con dureza y

---

<sup>258</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op.cit, pp. 139-142.



desprecio, quizá porque es su alter ego más dibujado: es un hombre débil y egoísta, carente de una meta: «Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida»<sup>259</sup>.

Las «convulsiones del alma» suenan cercanas a la «belleza compulsiva» de los surrealistas. ¿Esas fuerzas intensas e involuntarias no espejean con la erupción de lo maravilloso inconsciente? Como sea, lo que le interesó del hombre es la aspiración a algo superior y su inconformismo con la moral burguesa. Al protagonista de su último film lo concibe también como una persona débil; no como un héroe, sino como alguien que medita y que es capaz de sacrificarse por sus ideales. Alexander corre el riesgo de ser incomprendido por lo que hace, pero actúa con implacable decisión y con «autodestructora desesperación». La locura lo conduce a transgredir el comportamiento humano normal; y con tal de saberse parte del todo, cumple «obediente la misión de su corazón, es decir, no es dueño, sino tan solo servidor de su destino»<sup>260</sup>.

Varios hilos poéticos enlazan a todos estos personajes que parecieran ser uno solo con diferentes rostros. Esto es así porque a Tarkovski le interesa el hombre y el universo que encierra dentro de él; no le apunta a los efectos exteriores, ni le interesa –allende su contradicción– el relato clásico que se concentra en lugar, tiempo y acción, pues considera que para expresar el sentido de la vida humana «no hace falta en realidad ninguna concatenación de acontecimientos»<sup>261</sup>. Sin embargo, después de *El espejo*, en los tres últimos films (*Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio*) se re-encontrará con las unidades clásicas de tiempo y lugar, aunque el relato continúe actuando como una forma inacabada y fragmentaria. Aquí lo que hay son relaciones poéticas y no lenguaje poético-simbólico. Esto se debe a que tanto la exterioridad como la interioridad están escindidas y su expresión se volvió abstracta, casi como una totalización tipo, diríase que de corte griego. Sus personajes replegados sobre sí, agujereados por dentro y desde afuera, no pudieron lograr que el árbol seco, que ata su primer film con el último, repitiéndose desvencijado y enmarañado en casi todos, renaciera alguna vez. No hubo relato eficaz que cumpliera con esa tarea.

---

<sup>259</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 233.

<sup>260</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 234.

<sup>261</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 228.

## CAPÍTULO TRES

### ANÁLISIS TEXTUAL DEL FILM EL ESPEJO

Para mí, *El espejo* es el anuncio, el primer día de un nuevo cine, que aún no ha empezado.

*Margarita Terékhova*

Ver las imágenes de la película como uno ve un paisaje a través de la ventanilla, cuando viaja: así me gustaría que viera el público mis obras.

*Andrei Tarkovski*

### 3.1 El prólogo: la estética del tartamudo

#### 3.1.1 Televisión e identidad



Fade de negro. Una vez aparece el crédito de la productora *Mosfilm* un niño de doce años enciende un televisor. El espectador luego sabrá que se trata de Ignat, el hijo de Alexéi, el narrador-personaje de *El espejo* y alter ego de Tarkovski. Ignat enciende el televisor y toma distancia concentrado en lo que se revela en la pantalla: una sesión de hipnotismo en la que se trata la tartamudez de un chico de aproximadamente 19 años de edad que dice llamarse Yuri Zhari; el joven mira a la cámara y dice tartamudeando: «Estudio en una escuela profesional».



La escena en donde Ignat enciende el televisor va a color, mientras que la escena de hipnotismo va en sepia. En principio, esto parece arrojar una pista: la terapia ocurre en el pasado y es vista en la televisión, en el presente. Sin embargo, no hay garantía de que esta discriminación del color acote el tiempo cronológico: color para el presente y sepia para el pasado. Aquí, el color bien puede funcionar para marcar la realidad, en tanto que el sepia señalaría uno de sus niveles, por ejemplo, el hipnótico y onírico. En todo caso este juego cromático es la puerta que abre el film. Estas dos escenas –la primera más corta que la segunda– se dan en planos secuencia y no hay rotura del espacio y del tiempo interno, a excepción de lo que ocurre en el nivel cromático. Para Tarkovski esta relación y unidad pretendía ser tan objetiva como las acciones que se ven: un niño prende un televisor y observa en la pantalla a una mujer que mediante psicoterapia logra que un joven tartamudo hable con fluidez.

TERAPEUTA: Ahora quitaré tal estado y tú hablarás nítida, libre y fácilmente. Toda la vida hablarás en voz alta y con claridad. Mírame. Quito la tensión de tus manos y de tu habla. ¡Uno, dos, tres! Di en voz alta con claridad: «Yo puedo hablar».

YURI ZHARI: Yo puedo hablar<sup>262</sup>.

<sup>262</sup> Tarkovski, A. (2006). *El espejo*. Colección DVD. Barcelona: TrackMedia. [1974]. Todos los diálogos e imágenes pertenecen a esta fuente.



La enunciación fílmica de este prólogo anota algunas indicaciones de lectura que se pueden resumir así: el juego cromático (color/sepia) que puede codificar el tiempo (presente/pasado) o bien el estado (realidad/hipnotismo-sueño); la rotura temática y espacial (exterior/interior); la yuxtaposición de escenas y personajes (niño que mira la televisión/joven que mira a la psioterapeuta; hombre joven/mujer adulta), y el contraste de dispositivos tecnológicos (televisión/cine). De la imagen a color de Ignat frente al televisor, se pasa al sepia de la terapia de Yuri Zhari; acentuando con ello la idea de un pasado y la proximidad a una verdad psicológica.

El prólogo sugiere que lo que se verá y escuchará a continuación está en relación con la tecnología audiovisual más moderna o que, por lo menos, es un punto de partida. Si el cine es un dispositivo tecnológico de la videncia, la televisión es un dispositivo de la evidencia. Con la televisión la imagen no es ya exclusividad del arte sino de las masas, en tanto que éstas acceden desde cualquier lugar y en tiempo real a cuanto sucede en la vida y el mundo. Comparada con el cine, la televisión es efímera y reiterativa, y repite para que su mensaje pueda entenderse y fijarse; tal vez, valga decir, metaforizando, que la televisión es *tartamuda* (el *zapping* y la publicidad, serían buenos ejemplos). No así el cine, cuya experiencia artístico-visual puede repetirse y encontrar en su visionado una lectura nueva. Por su carácter expresivo, el cine recurre a los planos abiertos y totalizadores gracias al uso de una fotografía plástica. No así la televisión, cuya imagen electrónica pasa en directo, sin composición, por lo que recurre a los primeros planos, cerrándose al rostro y al detalle. El cine apunta a lo

subjetivo, a la duración; la televisión a la objetividad de lo inmediato: por ello su escenografía casi siempre es improvisada y aparecen restos de tecnología que delatan el dispositivo, como ocurre en esta escena inicial del film que hace evidente el *boom* en la parte superior izquierda del encuadre.



Si bien se pueden establecer las diferencias entre los usos del cine clásico y la televisión, después de las vanguardias y posvanguardias esta diferenciación no es tan clara; el cine posclásico recurre a la comunicación y expresión televisiva, y viceversa. En la posmodernidad la televisión aprovecha –banalizando– el lenguaje cinematográfico para contar historias comunes, cotidianas, inorgánicas; el cine contemporáneo, por su parte, apela a los hallazgos de la televisión y genera una mezcla con la grabación directa y espontánea, la fugacidad, el videoclip, la combinación de planos en cualquier valor, la inmediatez de los personajes, la supresión del género, la combinación de formatos y la mirada a cámara, tan decisiva para la publicidad y los noticieros.

Si el prólogo arranca con un plano cerrado –prototipo del video y la televisión– y se mantiene en el espectáculo de hipnosis, luego del título la enunciación fílmica dará paso a un plano en extremo expresivo: un *travelling* hacia un personaje que contempla la naturaleza abierta. Tarkovski usa y combina dos prácticas de producir imágenes y pone en evidencia algo más significativo: la pretendida objetividad televisiva frente a la subjetividad cinematográfica, es decir, el documento integrado a la ficción. A través de la imagen cinematográfica, Tarkovski intentará superar los géneros. No es casual que *El espejo* empiece con imágenes de televisión y que el director lo refuerce diciendo:

La secuencia es un documental rodado en un estudio; y tan documental como él, será todo lo que se relata de mi vida, de mi familia, de mis recuerdos de la Guerra y de los años posteriores<sup>263</sup>.

Se trata de una confesión, una verdad imposible de ocultar. De lo que se habla aquí es de la identidad. Lo que llama la atención en la escena de Ignat y el televisor, es la coincidencia entre la práctica hipnótica de la mujer y la pregunta que ésta le hace al joven por su nombre y apellidos. Al igual que Yuri Zhari ante la mirada de la mujer, Ignat también queda hipnotizado. ¿No es así como popularmente se denomina al acto de ver televisión? La caja mágica que hipnotiza e, incluso, idiotiza. Las audiencias están pegadas a la pantalla televisiva, no cesan de hacer *zapping* y los flujos audiovisuales ininterrumpidos quiebran su voluntad sin poder apagar el espectáculo. La televisión se constituye en la distancia (que excluye la intimidad) y es allí donde se produce el extrañamiento de la mirada y de los cuerpos. De suerte que la ausencia del cuerpo real y la presencia de su imagen como espejismo, delatan la carencia del espectador que queda reducido a la mirada, por ello «lo que pretende el cuerpo que se exhibe es *seducir*, es decir, atraer –apropriarse– de la mirada deseante del otro»<sup>264</sup>.

Yuri Zhari está allí para atrapar la mirada deseante, no únicamente de Ignat que está frente al televisor, sino la del espectador del film que ahora ocupa también su mirada. Una mirada espejeante que ha sido supuesta por el director del film y que muestra el espectáculo como una escena dentro de otra. La cámara no cobra distancia alguna, no comparece como el tercero, está integrada al espectáculo de un experimento donde el cerebro y el cuerpo de un joven son manipulados (como ocurre con el espectador). Lo simbólico no recubre ese cuerpo que obedece sin oponer resistencia; la exhibición de ese gesto es oferta especular para quien mira restándole misterio.

---

<sup>263</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*, op. cit., p. 370. Escribe Natascha Synessios que nadie supo como el cineasta se interesó por rodar esta escena, lo que se sabe es que asistió a varias sesiones donde la curación tenía lugar. La psicoterapeuta del prólogo fue Margarita Merlin, una estudiante de Kazimir Dubrovsky, una psicoterapeuta de Kharkov en Ucrania, que había elaborado un método para curar trastornos del habla (Mirror, op. cit., nota 26, p. 112).

<sup>264</sup> González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, p.55.

### 3.1.2 La pieza del rompecabezas

Si el espectáculo se articula sobre una relación imaginaria –especular– entre un sujeto que mira y un cuerpo que actúa para ese sujeto, como ocurre en esta escena inicial de *El espejo*, el registro de esta dinámica narcisista no termina allí, puesto que la escena es intervenida por un dispositivo comunicativo que constata la presencia de un «alguien» que genera al espectador un tipo de extrañamiento. Una ambigüedad salta de esta escena, que ha sido motivo de interpretaciones variadas y complejas. Al respecto, aquí hay que considerar dos hechos importantes: por una parte, hay en ella una elaboración premeditada en la que de la acción especular, que seduce o exhibe, se va a la mediación ritual artística del film como obra de arte (todavía sagrada) y a la experiencia del espectador para quien algo poco usual ocurre frente a sus ojos; y por la otra, esta es una pieza nuclear para ordenar el relato, pues el actor que interpreta a Ignat es tanto el hijo de Alexéi (narrador-personaje-alter ego del director), como el mismo Alexéi representado a los doce años (Aliosha), configurándose con ello un espejo generacional. Lo interesante es que una vez que el espectador ha visto a Ignat en el presente (encarnado por el actor Ignat Daníltsev), podrá comprender que el mismo actor interpreta a su padre cuando tenía doce años. Igual sucederá con los personajes de la madre/esposa y el padre/narrador. Un presente ya adivinado en el pasado o un pasado que actúa en el presente como *déjà vu*.

El prólogo del film es el intento de decirlo todo; quizá por esto fue tan difícil para el director encontrar la pieza que armara el rompecabezas. El cineasta ruso prefería la experiencia del rodaje, la energía emocional de las imágenes asociadas a situaciones y personajes, los diálogos e interconexiones poéticas fuera de la normalidad, antes que seguir al detalle el guión con las escenas explicativas de los personajes y ambientes asignados en la preproducción. En *El espejo* la lógica escrita del guion es transgredida en el rodaje y recuperada en el montaje para encontrar un orden. En pleno rodaje Tarkovski podía llamar a Alexander Misharin, su coguionista, y solicitarle reescribir una escena o crear una nueva. En una entrevista, Misharin recuerda algunos aspectos interesantes de la realización y el montaje:

[...] y la película se rodó bastante rápido. Hasta cierto momento, claro. El último mes filmamos escenas escritas a última hora. Y cuando todo lo montamos, resultó que no teníamos un film. Sus partes no coincidían. Simplemente, no coincidían entre sí. Había cosas de más:

episodios, temas... entonces, Andrei pidió a su esposa que le cosiera, ¿sabe qué...? Una bolsita igual a la de algunos escolares, para las letras del alfabeto. Y bien, nosotros teníamos 32 episodios. Incluso 34. O sea, 34 bolsillitos así... Resultó, entonces... Una especie de mural... Unos 34 bolsillitos extendidos en un mismo lugar. Todo se había detenido, el montaje ya se había suspendido. Teníamos que armar el film. Más, cuando tratábamos de coordinar los episodios, había 6 sobrantes. (...) De pronto, un buen día, usted sabe cómo eso ocurre, cuando uno menos se lo imagina... la película cogió forma, se armó. Todo se puso en claro, y yo comprendí qué significa la «proporción ideal». Resulta que existe la proporción ideal<sup>265</sup>.

De suerte que el director y el coguionista trabajaron arduamente en el montaje de *El espejo*, no sabiendo cómo ordenar el material capturado en el rodaje; sin embargo, como cuentan Alexander Misharin y el propio director, de repente encontraron una pieza del rompecabezas y todo cobró sentido. Pues bien, esa pieza cinematográfica que hallaron fue ubicada al inicio de la película como prólogo. De la misma forma que la película no se estructuró hasta que se introdujo en el esquema fílmico al narrador que, según Tarkovski, no estaba previsto y que aparecerá una vez el prólogo termine y hayan salido los créditos:

Ya estábamos a punto de darlo por imposible y declarar el fracaso del film, cuando se nos ocurrió poner uno de los episodios en el prólogo. Y de repente, todo se arregló: las secuencias empezaron a encadenarse unas con otras y la lógica del film resultó perfecta. El material cobró vida y las partes comenzaron a funcionar entre sí, como si estuviesen unidas por un mismo sistema sanguíneo. La proyectamos y durante un buen rato no podíamos creer en el milagro: la película se sostenía<sup>266</sup>.

### 3.1.3 La tartamudez y las manos

Tanto el prólogo como la figura del narrador-personaje constituyen motivos nucleares de forma y fondo para leer al sujeto de la enunciación del film: un sujeto que habla/muestra después de un estado de sugestión hipnótica. Se puede afirmar que en un estado psíquico normal el sujeto tartamudea; en cambio, en estado pos-hipnótico, el sujeto se comunica en forma normal. No hay garantía, desde luego, por el corte de la secuencia, de que el chico

<sup>265</sup> Tarkovski, A. *El espejo*. op. Cit. Material extra: entrevista al guionista A. Misharin y al político G. Yavlinsky.

<sup>266</sup> Llano, R. (2003). *Andrei Tarkovski: vida y obra*. Ediciones de la filmoteca, reedición 2006, (I). Valencia, p. 425.



haya quedado curado. Esto se puede formular de otra manera: el sujeto de la enunciación cree hablar claro después de haber sido inducido; no obstante, por lo que se verá en el film, la enunciación se torna tensa, ansiosa y repetitiva. Esta cinematografía cree poder ser comunicativa, efectiva, unitaria; más no puede ser otra cosa que fragmentaria y espejeante, es decir, tartamuda y traumática.



La imagen del *boom* en la pared indica con contundencia que el espectador está frente a una realidad tomada como documento audiovisual. ¿Esta evidencia es acaso un error o la presencia de un testigo? Es decir, el cineasta advierte desde el principio, en sus marcas enunciativas, que de lo que trata su film es de las huellas de lo real de un sujeto cuya autobiografía incluye el lenguaje cinematográfico y la lengua rusa; pero, sobre todo, habla de un artista especial capaz de hablar con voluntad propia, como lo busca la psicoterapeuta en el chico, haciendo una conexión entre las manos y el cerebro, liberando la tensión que le impide hablar<sup>267</sup>.

TERAPEUTA: Ahora llevaremos a cabo una sesión. Mírame fijamente. Mírame a los ojos. Hacia delante. Vuélvete de espaldas. Concentra tú atención en mi mano. Mi mano te atrae hacia atrás. (Pasa un tiempo) Abre las manos. Concéntrate. Toda la tensión en las manos. ¡Las manos se atiesan! Toda tu voluntad, todo tu ardiente deseo de triunfar lo concentras en tus manos. Las manos se tensan más y más. Se ponen rígidas. Mira tus dedos. Los dedos se

<sup>267</sup> La tartamudez no es un problema del lenguaje sino un trastorno comunicativo del orden del habla. Para el psicoanálisis es un síntoma de psiconeurosis en el cual se manifiesta el erotismo oral. Es una discapacidad muy estigmatizada que cuestiona la inteligencia y habilidad emocional de la persona, y se cree que se puede hablar de manera fluida con tan solo «calmarse» o «concentrarse en lo que se dice». La ansiedad, la vergüenza, la angustia y la frustración son sentimientos comunes en las personas con este trastorno. La hipnosis fue un método curativo consistente en la solución de traumas psíquicos de los pacientes bajo estado hipnótico inducido. A través de órdenes o sugerencias el terapeuta logra que el paciente abandone los síntomas que padece y, aunque esta técnica tiene resultado inmediato, los síntomas retornan, de suerte que la hipnoterapia fracasa en muchos casos. Cf. Dorsch, F. (1994). *Diccionario de psicología*. Barcelona: Editorial Herder, pp. 371-773; Székel &, Béla. (2000). *Diccionario de psicología*. Tomo II. Argentina: Editorial Claridad, p. 458).

tensan. Toda la tensión pasa de aquí a tus dedos. (Señala el cerebro) Mira tus manos. Yuri, concéntrate. Cuando diga «tres» tus manos quedarán inmóviles. ¡Uno, dos, tres! Las manos están inmóviles. Tú no puedes mover las manos. Intenta moverlas, pero están inmóviles. Tras de hacer un leve movimiento y no puedes. Ahora quitaré tal estado y tú hablarás nítida, libre y fácilmente. Toda la vida hablarás en voz alta y con claridad. Mírame. Quito la tensión de tus manos y de tu habla. ¡Uno, dos, tres! Di en voz alta con claridad: «Yo puedo hablar»

YURI ZHARI: Yo puedo hablar<sup>268</sup>.

Sugestionado por la hipnosis, el joven aparentemente recupera la capacidad de hablar normalmente, conectando las manos (el sentir) al cerebro (el pensar). André Leroi-Gourhan, en *El gesto y la palabra*, dice que la mano libera la palabra, dispone la boca hacia la imaginación; así, el cerebro se beneficia de la actividad manual y la locomoción, y no al revés; de la misma forma que la visión aumenta su campo y micro-fiscaliza lo no visible con la experiencia continua y discontinua del movimiento<sup>269</sup>. Valga anotar que es justamente el procedimiento mecánico de disparar el *rec* lo que en el oficio del cineasta pone en evidencia esa relación: coordinar la mano que opera la cámara con el ojo, vía nervio óptico conectado al córtex cerebral.



**Imagen 27.** Andrei Tarkovski.

<sup>268</sup> Tarkovski, A. *El espejo*, Colección DVD, op cit. (los subrayados son nuestros).

<sup>269</sup> Leroi-gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

No obstante la afirmación de Leroi-Gourhan, lo que libera al cineasta, por contraste al caso de Yuri Zhari, no es la palabra sino la imagen. Si las manos no pueden controlar la ansiedad o se paralizan, ¿qué le ocurre a la palabra, qué al ojo, qué la visión? Tarkovski movía las manos y se expresaba a través de ellas de manera muy particular, permanecía pegado a la cámara, mirando a través del lente, controlándolo todo. Sven Nykvist, el fotógrafo de *Sacrificio* (1986), tuvo problemas ante esa actitud del cineasta, pensó, incluso, que se estaba apoderando de su trabajo; sin embargo, Nykvist finalmente pudo comprender la filosofía del director, entenderlo como alguien responsable de todo, y hasta llegó a admirar dicho comportamiento<sup>270</sup>. Hay marcas en la película que inducen a pensar que las imágenes metaforizan la fuerza creativa de la escultura, paralela a la idea de Tarkovski de «esculpir en el tiempo»: las manos junto al fuego es una de esas imágenes. Es una especie de metalurgia artesanal, un ardiente deseo de forjar imágenes, una forma de apropiarse de la naturaleza. No en vano el cineasta estudió dibujo y piano; arte, este último, que hubiera preferido al de cineasta, según lo declaró en una ocasión. No obstante, la frustración por no ser músico ni pintor –tampoco escritor como su padre–, hace que sus manos sean controladas por sus ojos, por la pulsión escópica que los habita. Ansiedad (o parálisis) de las manos, crisis de la palabra; en consecuencia, goce de ver<sup>271</sup>. No son las manos las que crean las imágenes cinematográficas; es el ojo, la visión, la mirada. Se volverá más adelante sobre la estructura de esta imagen de las manos y otras asociaciones (véase: *La escena primaria*, *El espejo en llamas* y *El retorno ventral: el pájaro que no vuela*).

### 3.1.4 En el inicio: la falla del acto de enunciación

La escena termina con el joven mirando hacia la cámara y manifestando que puede hablar; aunque jamás, como ya se dijo, se tendrá prueba de que se haya curado del todo. La curación de Yuri Zhari se da a nivel de la lengua materna e imaginaria que encarna la psicoterapeuta, no únicamente por el deseo que implica hablar sino por el de triunfar. González Requena, analizando la secuencia de *Andrei Rublev* (1966) en donde los soldados

---

<sup>270</sup> VV.AA. *Acerca de Andrei Tarkovski* (1966). ed. Javier Rodríguez, Ediciones Jaguar, S.A., Madrid, pp. 228-229. El director, según el cineasta ruso, es el único responsable de todo. (Cf. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 37).

<sup>271</sup> Cuando la psicoterapeuta le pregunta al chico por sus estudios, éste dice que estudia en una escuela profesional y, aunque no dice cuál es la disciplina en la que se forma, es inevitable la asociación con el hecho de que Tarkovski, entre los 19 y 20 años, estudió lenguas orientales.

se llevan al joven Boriska para fundir una campana, observa que al intentar recobrar el secreto del padre que ha muerto, Boriska tartamudea, y esto constituye una falla en el momento del acto de la enunciación. De lo que se trata es de la función simbólica de la palabra del padre, del saber que Boriska dice tener aunque en forma insegura; el padre debió transmitirle ese saber-hacer que duda manejar o no recuerda, pero del que dispondrá llegado el momento. Esta falla es cubierta por un tercero simbólico (un soldado) que habla en nombre de Dios; será su fe, entonces, la que lo haga culminar la tarea<sup>272</sup>. Boriska después de buscar, catar el barro y encontrar un árbol con las raíces lo suficientemente profundas y fuertes, cava el hoyo que servirá de cuna para fundir la campana. Cuando ésta finalmente suena, lo invade tal emoción y se estremece fundido en llanto en los brazos del monje Rublev, con quién está unido por la fe y el acto creador.



*Andrei Rublev (1966)*

El tartamudo de *El espejo*, en cambio, es intervenido por una mujer que lo hipnotiza; la mirada que ella localiza en el chico convoca al estadio del espejo, a la imagen primordial que funde al niño con su madre y que requiere ser cortocircuitada por la función simbólica del padre (un tercero) que es justo lo que no hay en el arranque del film; de hecho, el corte de la secuencia que pasa por los créditos conduce a la imagen de otra mujer: la madre. El padre

<sup>272</sup> González Requena, J. (2009). Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009 (sesión del 17 de abril de 2009). *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), op. cit.

será convocado en ausencia, tan solo como un recuerdo de infancia; en realidad, si se observa bien este episodio inicial, hay una huella que evoca metafóricamente al padre y que se puede ver al lado derecho del encuadre: se trata de un macetero con una planta cuyas ramas apenas brillan en la sombra. En la escena hay una mujer, un hombre joven, una matera en la oscuridad –el plano dura unos segundos– y, como imagen reflejada en la pared, la huella de alguien oculto detrás de la cámara. El tercero, entonces, se refleja y es imaginario.



De suerte que en el prólogo, la tartamudez, la hipnosis y el estadio del espejo le imprimen un sentido polémico al medio televisivo y al sistema que lo alimenta, así como al texto fílmico que en adelante acontecerá en estado hipnótico, fascinante, seductor, poético. En un estado así, es posible extraer nuevas y fragmentadas estructuras gramaticales que sacan a la lengua de lo convencional hasta hacerla delirar. Sin duda, el sujeto de la enunciación fílmica de *El espejo* logra «hablar» y «mostrar» de manera muy personal; no parará de fragmentar y repetir, en suma, de tartamudear.

### 3.1.5 Sentido tutor





### 3.1.5.1 «El deshielo» y la crítica al sistema

Con las vanguardias surge el ensayo fílmico. Sin género definido, el ensayo se ubica a caballo entre el cine documental y el argumental; es una obra abierta a la recepción del espectador y está despojada de los condicionamientos industriales. Todas las películas de Tarkovski, en mayor o menor grado –aunque no tengan un prólogo definido como en *Andrei Rublev* y *El espejo*–, dan la sensación de una introducción sin la cual fuese imposible comprenderlas. El prólogo justifica y explica lo más importante del texto que se ha elaborado y que está a punto de ser recorrido; y, por otra parte, orienta y enfatiza al lector/espectador en algo que a éste podría escapársele. Como se sabe, en muchas obras escritas o visuales, el prólogo puede complejizar la lectura y entonces falla en la efectividad de su tarea, cuando no desorienta o fija un sentido que condiciona la lectura de la obra. Unos cuantos ejemplos serán suficientes para apoyar estas ideas: el prólogo extenso y complejo de *La fenomenología del espíritu* (1807), de Friedrich Hegel; los 56 prólogos de la novela *El museo de la novela de la eterna* (1967), de Macedonio Fernández; el prólogo como presentación narrativa de *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene; la secuencia de suspenso (*rosebud*) al inicio de *El ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles; el arranque alucinado de *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola; el desconcertante comienzo (incluido los créditos) que es parte del final en *El club de la pelea* (1999), de David Fincher; la secuencia de apertura de *Pandillas de New York* (2002), de Martin Scorsese. En *El espejo*, esta entrada tan singular ha hecho que muchos estudiosos del cine de Tarkovski no puedan ocultar su desconcierto y prefieren abandonar cualquier análisis; otros, por el contrario, fijan en él un «sentido tutor».

«El sentido tutor» es un mecanismo de análisis introducido por Jesús González Requena para distinguir en los textos fílmicos eisensteinianos la voz de un enunciador que proclama el deseo de la revolución y que, por tanto, tiene un sentido ideológico; pero ni ésta es «la única voz del texto, ni su deseo el único que lo atraviesa. Y sobre todo [...] el sentido tutor descubre una cara oculta en la que la evidencia se eclipsa y emerge la interrogación»<sup>273</sup>. Luis Martín Arias ayuda a comprender la noción operativa de sentido tutor en sus dos caras: una que se articula en la presencia de un enunciador ideológico con su punto de vista único, y, otra, la emergencia en el plano poético de un sujeto de la enunciación:

---

<sup>273</sup> González Requena, J. (2006). 2ª ed. *S.M. Eisenstein*. Madrid: Cátedra, p. 17.

De este modo, pese a la presencia de ese componente ideológico, el texto artístico puede ser también, si tiene la fuerza suficiente, como ocurre en los films de Eisenstein y, de otra manera, en los de Eastwood, un espacio de escritura en el que se perfila un sujeto, pero siempre que reservemos este concepto de «escritura» para lo poético, como hecho específico en el que no se agota el Lenguaje<sup>274</sup>.

No hay duda que Tarkovski vivió en conflicto con las instituciones de la sociedad soviética; tal vez por esta razón el espectador considera que desde el inicio del film el director intenta comunicarle que, aún bajo el régimen controlado del socialismo, el artista puede hablar o encuentra una forma de hablar, de revelarse ante la autoridad y las condiciones adversas que lo envuelven.

Desde los 19 años Andrei Tarkovski vive con esta inconformidad que terminará solo con su muerte. En 1951 no puede orientarse profesionalmente y estudia lenguas en el Instituto Superior de Estudios Orientales, donde también estudió su padre. Dos años más tarde abandona los estudios de lenguas y, por directriz de su madre, viaja a Siberia Central en una expedición científica de carácter geológico, para, según ella, liberarlo de los «Stiliagas» (un grupo de chicos inconformes que eran mala compañía para su hijo). A su retorno, en 1954, un año después de la muerte de Stalin, es admitido en el Instituto Estatal de Cinematografía (VGIK)<sup>275</sup>.

Con la muerte de Stalin, el 5 de marzo de 1953, se inició lo que se conoce como «el deshielo»; una época de renovación, de libertad formal y revisión de contenidos, no únicamente políticos sino artísticos, morales, económicos, culturales y sociales. La antigua cultura rusa que había sido congelada, volvió a tener protagonismo en la sociedad soviética; así, por ejemplo, después de un largo silencio, la obra completa de Dostoievski fue publicada en 1956 con motivo del 75 aniversario de su muerte, y con él revivieron poetas, dramaturgos y novelistas que habían sido silenciados por el régimen estalinista. Hombres y mujeres que habían tenido que reprimir violentamente sus sentimientos y emociones durante el periodo de

---

<sup>274</sup> Martin Arias, L. (2011). *El cine de Clint Eastwood, un análisis textual*. Madrid: Caja de España/Caja Duero, p. 39.

<sup>275</sup> «El muchacho comentó esta nueva idea con su padre, y Arseni, convencido de que no era mala, se dispuso a mover algunos hilos. Rostislav Iurenev era profesor del VGIK y amigo suyo» (Cf. Llano, R., op. cit. p. 57) La poesía ató a Andrei en varios sentidos; no únicamente porque era su filosofía natural de ver el mundo, sino por las relaciones estimuladas por su padre con lecturas, poetas y escritores. Rostislav Iurenev, por ejemplo, admiraba la poesía de Arseni. Entre Andrei y Arseni, si hay algún puente que logre identificarlos, es de carácter artístico y poético.

despotismo y terror estalinianos, recuperaron la confianza en su propia afectividad y rehicieron sus capacidades emocionales, creativas y morales<sup>276</sup>. En síntesis: después de las vanguardias de la época de la Revolución, «el deshielo» fue una especie de segundo renacimiento de la cultura soviética. Por lo menos, eso fue lo que se promulgó, aunque la represión continuó disimulada de varias maneras. De suerte que la libertad de expresión era, acaso, como el tartamudo hipnotizado.

También se puede leer esta secuencia como una inteligente crítica a la sociedad televisiva de la década del 70 que, en la época en que Tarkovski realiza *El espejo*, tenía un protagonismo crucial en la Unión Soviética y era la principal forma de expresión de la cultura popular. El cine y la televisión desarrollaban un sistema paralelo de géneros: películas policiales, melodramas, comedias, cine infantil, películas de gran espectáculo, cine de arte, documentales y cine épico<sup>277</sup>. Tarkovski menospreciaba esta explosión expresiva, criticaba los géneros y las casillas en las que los críticos metían a sus películas; de igual forma no creía que el cine fuera una manifestación de otro arte (literatura, pintura) e intentó ponerlo a la altura de las expresiones artísticas; por lo mismo que, al desdibujar los géneros, se consolidaba como un autor con una escritura propia.

Asimismo, bajo la «doctrina Brezhnev», por la televisión y los medios de comunicación pasaba la formación revolucionaria de la Unión Soviética. Los medios de comunicación, en especial, la televisión, canalizaban la propaganda y la ideología marxista del Politburó; la misma que Tarkovski aborrecía porque con ella se negaba la gran tradición cultural del pueblo ruso y porque lo limitaba a él como artista. Tarkovski, aunque luchó denodadamente por realizar para televisión *El idiota* de Dostoievski, en su ensayo *La relación del artista y el público* deja en claro que el cine comercial y las producciones televisivas «corrompen al público de forma imperdonable, porque le roban cualquier posibilidad de contacto con el arte verdadero»<sup>278</sup>. Más allá de la crítica a la televisión por la acumulación de poder que adquiere al controlar la comunicación y distribuir la información, al capturar el gusto de los espectadores con una variedad de géneros y segmentar las

<sup>276</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*, op. cit. p. 60.

<sup>277</sup> Prokhorova & Prokhorov, A. (2003). *Film and Television of the Late Soviet (Cine y televisión de la era soviética tardía)*. Estados Unidos: Continuum. La mayoría de las historias del cine soviético retratan la década de 1970 como un período de estancamiento y declive gradual de la industria del cine; no obstante, estos autores muestra lo contrario, una época de madurez y productividad diversa. Asimismo cuestionan a los historiadores e intelectuales que sugieren que fue una época de estabilidad social.

<sup>278</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*. op. cit., p. 195.



audiencias, el prólogo de *El espejo (Zercalo)* revela otros sentidos más complejos y menos tutores.

### 3.1.5.2 Búsqueda de la propia voz

Natasha Synessios, en *Mirror* (2001), atendiendo a los aspectos formales del film, reafirma lo dicho por el propio cineasta en una entrevista de 1985, en el sentido de que *El espejo* fue la película más cercana a la concepción que Tarkovski tenía del cine. Synessios observa que en este film se reunieron todas las preocupaciones estéticas y éticas del medio artístico; aspectos como el ritmo, la puesta en escena, el montaje, la responsabilidad del artista y la conciencia humana lograron tener una voz. En este sentido, al respecto del prólogo en el que el tartamudo finalmente es capaz de pronunciar «puedo hablar» sin obstáculos, escribe:

Suggests more than an emotional emancipation –it announces the artist’s mastering of his craft, and the unique freedom he enjoys in having done so. There is a tremendous freedom at the heart of *Mirror*: an ease of associations, a constant ebb and flow in the images, an abundance of references, textures, spaces, movements, and passages of suspended motion<sup>279</sup>.

Esta interpretación de la voz emancipada y la libertad de creación, que se ha convertido en una referencia obligada para muchos espectadores, se repite en uno y otro texto, con una u otra variante. Ángel Sobreviela, por ejemplo, escribe en su libro *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía* (2003):

El «puedo hablar» con que concluye el joven no deja lugar a dudas. Este prólogo nos habla de la dificultad que supone encontrar la propia voz, la necesidad de romper el aislamiento por medio de la expresión, la vía de comunicación que todo artista debe encontrar. Pero simbolizado aquí con un carácter universal, rehuendo un discurso centrado únicamente en la profesión artística, por medio de algo tan común a todos como el leguaje, con esa anécdota sencilla y efectiva de un chico tartamudo que por fin dice «puedo hablar»<sup>280</sup>.

<sup>279</sup> Synessios, N. *Mirror*, op. cit., pp. 47-48 «Sugiere más de una emancipación emocional –este anuncia el dominio del artista, de su oficio, y la única libertad que disfruta de hecho tener. Hay una gran libertad en el centro de *El espejo*: una facilidad de asociaciones, un constante flujo y reflujo de las imágenes, una abundancia de referencias, texturas, espacios, movimientos y pasajes de movimiento suspendido».

<sup>280</sup> Sobreviela, Á. (2003). *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ediciones, p. 84.

Podemos estar de acuerdo con Synessious y Sobreviela cuando sugieren que hay una emancipación emocional o necesidad expresiva en Tarkovski por encontrar la propia voz, y en cuanto al carácter universal del lenguaje de su propuesta artística; sin embargo, el prólogo es mucho más que una simple «anécdota», pues es nuclear y vehicula el sentido del texto fílmico desde el principio hasta el final. Cómo no leer, por ejemplo, lo que la terapeuta le dice al chico: «Ahora haré desaparecer este estado, hablarás libre, clara y fácilmente. Toda la vida hablarás en voz alta y claramente». A ambos críticos no parece interesarles la mujer que lleva a cabo la sesión y quien ordena el deseo de Yuri, ni tampoco el hecho de que sea para toda la vida. Si el efecto de esta hipnosis va a durar toda la vida, es entonces más que una simple anécdota.



Si el film es fiel al modelo del prólogo, el narrador-personaje debería *hablar-narrar-mostrar* en voz alta y de manera clara; no obstante, en el texto-espejo ocurre todo lo contrario: las imágenes fragmentadas son acompañadas de murmullos poéticos que no siempre tienen relación entre sí, la voz narrativa es baja, misteriosa y seductora y las secuencias parecen no tener nada que ver unas con otras. En el texto fílmico hay una evidente transgresión de la narración clásica y su dramaturgia; la expresión poética vanguardista subvierte el orden temporal y espacial, fusiona épocas, personajes, géneros y emociones. En su libro de reflexiones sobre la cinematografía, Tarkovski escribió que la libertad expresiva no tiene que estar limitada por una concepción que obligue al director a elegir entre una u

otra opción, sino que debe actuar por «convulsiones de creatividad»<sup>281</sup>. Su estética es poética por ser inclusiva de los contrarios y no excluyente, por intentar ver lo uno y lo otro al tiempo, tan cerca de la vinculación de los contrarios en la belleza convulsiva vía surrealismo, como se podrá comprobar a lo largo del análisis del film.

### 3.1.5.3 Arte: hipnotismo e inconsciente

Un tema importante que se deriva de este prólogo y es definitivo en todo el film, es la relación arte y magia, sugestión y trance, hipnotismo e inconsciente. En la imaginación artística, como en la magia, hay un proceso de mediación creativa que logra hacer visible aquello que permanecía invisible al ojo y a la inteligencia humana. El artista, como el mago, logra encantar o hipnotizar al escucha/lector/espectador. En realidad le hace decir lo que éste no diría jamás o hacer lo que de otra forma no podría; es más, logra transformarlo interiormente. La actitud de un hipnotizado es igual a la de un niño que se deja guiar confiadamente por sus padres; el hipnotizador tiene la posibilidad de adoptar el papel de un «padre autoritario» o el de una «madre apaciguadora». Desde lo anímico-fisiológico cerebral, por ejemplo, se asemeja la hipnosis con la catalepsia y el sueño<sup>282</sup>. Sigmund Freud, a medida que entraba en el descubrimiento psicoanalítico de la «asociación libre», fue abandonando la hipnosis sugestiva para la cura —en algunos casos y parcialmente— de sus pacientes; no obstante, este tratamiento que era penoso para el paciente, pues implicaba el dominio de su voluntad, le abrió el camino hacia el relato de los instantes que oprimen al sujeto y que le revelaban la génesis de sus síntomas<sup>283</sup>.

Pero el inconsciente no es algo dado: solo existe en la medida en que es construido. Y construido, precisamente, como un espacio vedado. Por eso, las primeras manifestaciones artísticas del hombre nos muestran cómo la cultura comienza, así, construyendo ese espacio, como un espacio interior, marcado como sagrado, donde guardar la memoria vedada de la experiencia de lo real<sup>284</sup>.

<sup>281</sup> VV.AA., (1966). *Acerca de Andrei Tarkovski (Así lo veía yo)*. Madrid: Júcar, p. 179. Arkadi Strugatski, coguionista de *Stalker*, afirma que era una de sus expresiones.

<sup>282</sup> Dorsch, F. *Diccionario de psicología*, op. cit., p. 371.

<sup>283</sup> Freud, S. (1980). *Autobiografía*. 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial. [1925].

<sup>284</sup> González Requena, J. (2005). El arte y lo sagrado, el origen del aparato psíquico. En: *Trama y Fondo*, 18 (65-86), p. 81.

Al final del prólogo de *El espejo*, el chico que en apariencia parece haberse curado con la hipnoterapia, mira fijamente a la cámara, parece descubrir el dispositivo que lo registra y a quienes lo observan (el director y los espectadores). El hipnotizado a la vez parece hipnotizar: «Yo puedo hablar». Si él puede hablar, el espectador lo puede escuchar. Ahora bien, este «yo puedo hablar» no se puede entender como sinónimo de «puedo hablar con claridad» o «puedo hablar sin tartamudear», como a menudo se entiende la secuencia. Natascha Synessios, va más allá, al considerar que la afirmación final del Yury es similar a «En principio fue la Palabra»; al respecto, escribe:

The boy's final utterance, 'I can speak', is akin to the biblical 'In the beginning was the Word'. It invokes faith, both on the part of the stutterer, who is healed through speech, and of Tarkovsky, who discovers a way to express adequately the things that trouble and excite him<sup>285</sup>.

No obstante, Synessios pasa por alto que quien enuncia es un «yo», la primera persona del singular que sugestionado se esfuerza por establecer un acto comunicativo claro que, sin embargo, falla; «yo» que es, por otra parte, muy distinto del «él» la enunciación fundadora de la palabra en *El prólogo del Evangelio de Juan*. Lo que se desarticula justamente en *El espejo*, y en el universo fílmico tarkovskiano, es la Palabra; así ocurre en *Sacrificio* (1986), cuya relación especular es oportuna: al final, recostado al pie del árbol marchito, el niño pregunta por qué en el principio está la Palabra, y no obtiene respuesta alguna, pues el padre que puede contestarle ha enmudecido y se ha vuelto loco. La última frase de la cita de Synessios es interesante, porque introduce la comprensión a la forma de fílmica, puesto que Tarkovski descubre la manera adecuada de expresar lo que le perturba y emociona: la lógica poética, la cronotopía de las asociaciones, la estética del tartamudo. Entonces, ¿a quién va dirigida esta enunciación deseante del hablar?, sin duda que al narrador-director que está en primera fila y al espectador que goza con el tartamudear del chico en ese espejo que es la pantalla.

---

<sup>285</sup> Synessios, N. *Mirror*, op. cit., p. 71. «La afirmación final del niño “puedo hablar” es similar a la *Biblia* “En el principio era la Palabra”. Invoca la fe, tanto por parte del tartamudo, que es curado a través del habla, y de Tarkovski, que descubre una manera adecuada de expresar las cosas que le perturban y le emocionan».

### 3.1.5.4 Caligari psicoterapeuta

Es imposible evitar la referencia a *El gabinete del doctor Caligari* (película expresionista esencial para comprender la estética y acción vanguardista<sup>286</sup>) no únicamente por el prólogo, sino porque Cesare duerme cataléptico por 23 años. Se podría decir que todo ese tiempo ha vivido hipnotizado por Caligari y que, según éste, en cuanto despierte ofrecerá «un espectáculo capaz de hacer despertar a jóvenes que se sienten dormidos desde siempre».



*Imagen 28. El gabinete del doctor Caligari (1920), de Robert Wiene.*



*El espejo (1974)*

Caligari hipnotiza a Cesare y éste a su vez a los jóvenes; así como Hitler hipnotizó con su paranoia a los jóvenes que lo siguieron en su cruzada de poder y exterminio y llegó hasta el punto de denominarse a sí mismo «sonámbulo que avanza infaliblemente, indiferente al peligro, la conciencia o la duda»<sup>287</sup>. Desde luego que entre las películas de Robert Wiene y de Andrei Tarkovski hay diferencias sustanciales; por ejemplo, aunque en los dos films hay una escena dentro de la escena, quienes asisten al espectáculo del primero son personajes (actores); en cambio, son espectadores (personas) quienes asisten al segundo. Sin embargo,

<sup>286</sup> *El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*] de Robert Wiene fue estrenada el 26 de febrero de 1920 en Berlín.

<sup>287</sup> Citado por González Requena, J. *Caligari, Hitler, Schreber*, op. cit., p. 34.

los films se asemejan en lo nuclear: concebir el arte como hipnotismo, como estado onírico, místico y de locura. En el arte de vanguardia hay innumerables testimonios, entre ellos el manifiesto del joven poeta Arthur Rimbaud, fuente de inspiración de múltiples movimientos artísticos posvanguardistas y posclásicos:

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos para no guardar de ellos sino las quintaesencias. Inefable tortura para la que se tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito –¡y el supremo sabio!– ¡Puesto que llega a lo desconocido!<sup>288</sup>

El «puedo hablar» de Yuri Zhari después de haber sido hipnotizado, parece equivalente al sonámbulo Cesare, pues aunque éste parezca estar despierto, en realidad, continua dormido (hipnotizado). En el tartamudo no es la lengua la que se pone en entredicho al desarticular la fluidez gramática, repitiendo las sílabas y entrecortando la pronunciación, sino el habla y su performance oral que es la experiencia misma del lenguaje y donde se constituye el sujeto en su dimensión simbólica.

### 3.1.5.5 El relato autobiográfico

El microanálisis y la semiótica proclaman como revolucionario el texto de Tarkovski por desprenderse de la trama y asegurar la materialidad de las imágenes; sin embargo, se resisten a encontrar su dimensión inconsciente. De igual manera niegan algún nexo biográfico o intertexto romántico, pese a que el film no es otra cosa que la expresión melancólica de un pasado descuartizado, difícil de zafar, imposible, por ello mismo, de volver a vivir, a no ser como espejo roto o cinematografía poética. Desde luego que compartimos la idea de que las imágenes protagonizan sin aliarse del todo, sin encontrar sentido en un relato. Esta posición la presenta Pilar Carrera en *Andrei Tarkovski: la imagen total* (2008). Aquí citamos a Zantos Zunzunegui, quien introduce el libro y sintetiza esta perspectiva de estudio:

---

<sup>288</sup> Sofovich, L. (1969). *Cartas de Rimbaud*. Carta de Rimbaud a Paul Demeny, fechada en Carleville, 15 de mayo de 1981. Buenos Aires: Juárez Editor S.A., p. 39

[...] lo que nos afecta en las imágenes de Tarkovski es que arden en el fuego de su densa materialidad, en tanto que se nos proponen como imágenes sin inconsciente, esencial y brutalmente intransitivas. «Imágenes desvinculadas de la trama», que no se adhieren ni al biografismo, ni mucho menos al «género» en el que, a priori, parecen ubicarse cada uno de los films que forman esta obra desprovista de cualquier contaminación romántica aunque no carezca de melancolía<sup>289</sup>.

Sin duda las imágenes tarkovskianas arden en el fuego, mas son intervenidas y apagadas constantemente por el agua; por lo mismo que este oxímoron que pivota en su estética fílmica es traumático, inconsciente e intransitivo. Si no es un biografismo el hecho de que el narrador sea un personaje-alter ego del director, que actué la madre y que atravesase el film la voz del padre, entonces, habrá que redefinir qué es una auto-biografía y cuáles son sus límites. La autora del libro, al iniciar su análisis de *El espejo*, agrega, contradiciendo a su prologuista, que este film está «planteado como un relato autobiográfico», «como un relato sobre el recuerdo», por ello conserva un mínimo argumental, pese a que «renuncia al acontecimiento como organizador textual»<sup>290</sup>. Es un indecible leer este film, incluso para la crítica más avezada. La misma autora al final del libro encuentra la clave al observar que si el relato mítico «no está ahí para explicar los fragmentos, entonces esos fragmentos han de ser leídos al pie de la letra»<sup>291</sup>. Argumento éste último con el que se coincide plenamente, aunque al leer «al pie de la letra» afloran los restos de un relato mítico.

Por su parte, Carlos Tejeda que considera a Tarkovski como el último romántico que emprende un viaje introspectivo, una confesión íntima en voz alta, «mediante un audaz ejercicio cinematográfico». Tejeda afirma que *El espejo* habla de cómo el pasado condiciona al presente, y continúa:

De ahí su primera secuencia, que precede a los títulos de crédito, de una logopeda que cura a un joven de su tartamudez. Imagen metafórica con la que el director comunica al espectador su disposición a hablar sobre sí mismo, a pesar de la dificultad que supone el hecho de exteriorizar los espacios más íntimos y personales. Algo que enfatiza la tonalidad monocroma

---

<sup>289</sup> Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski, La imagen total*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 12.

<sup>290</sup> Carrera, P. *Andrei Tarkovski, La imagen total*. op. cit., pp. 59-60.

<sup>291</sup> Carrera, P. *Andrei Tarkovski, La imagen total*, op. cit., p. 91.

con la que está tratada la escena, pues según el cineasta, el blanco y el negro ofrecen una aproximación más fidedigna de la verdad psicológica<sup>292</sup>.

Se puede estar de acuerdo con Tejeda en el sentido de que lo íntimo es difícil compartirlo y que quizá no haya otra forma que tartamudear para expresarlo. No obstante, ¿se trata solo de esto?, ¿realmente el director y su guionista sufrieron tanto para armar el film pensando únicamente en algo así?, ¿hasta dónde el film necesitaba un prólogo para que el espectador comprendiera de lo difícil que es contar algo tan íntimo? Al intentar solucionar un problema del argumento bajo el dispositivo del montaje, la secuencia, a nivel inconsciente, dice mucho más. No se puede olvidar que en lugar de la secuencia del tartamudo, iba en el prólogo un primer sueño, la escena de Alexéi (interpretada por el propio Andrei Tarkovski) en la que éste se encuentra en el lecho de enfermo y lanza al vacío un gorrión muerto. De haber quedado esta secuencia al inicio, se leería la historia como los recuerdos de un moribundo. Sin embargo, un moribundo también tartamudea cuando está en su lecho de muerte. Luego, la decisión de montar la secuencia del tartamudo hipnotizado por una mujer, no fue arbitraria ni al azar.

Por otro lado, Carlos Tejeda sostiene que la mujer que cura a Yuri Zhari es una logopeda, término con el cual se designa al profesional moderno que trata las disfunciones o retrasos que se presentan en los campos del habla y lenguaje. Esta disciplina hace parte de la educación y trabaja desde el campo cognitivo, físico y fisiológico, corrigiendo mediante técnicas de reeducación estos trastornos, pero no desde la hipnoterapia sugestiva, técnica que emplea la mujer en *El espejo* y que, hasta donde se sabe, no es definitiva<sup>293</sup>.

Se podría afirmar que este prólogo está allí no solo como una solución azarosa que ayuda a ordenar el relato, sino como una manera de contradecir al régimen ideológico canalizado a través de los medios (en este caso la televisión que práctica una comunicación en la que el mensaje debe ser efectivo, claro, comprensible), al realismo socialista (con el que él jamás estuvo de acuerdo; Tarkovsky lo consideraba una mirada artificiosa de la vida pues transportaba más ideas que imágenes) y al mundo interior del autor (que por más que haya meditado en el orden y asignado la intención a la escena, no logra hacer consciente el poder de donde emana su arte cinematográfico). El hipnotismo creativo y expresivo se irá

<sup>292</sup> Tejeda, C. (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, p. 102.

<sup>293</sup> Martí Castro, I. (2005). *Diccionario enciclopédico de Educación*. Barcelona: Ediciones CEAC, p. 284.



perfilando escena tras escena, imagen con imagen. En *El espejo*, de principio a fin, protagoniza la mujer, su magia y su poder emocional.

### 3.1.5.6 La conexión emocional con los espectadores



Quien hipnotiza al chico tartamudo no es un hombre, sino una mujer, y esta aclaración es importante por varias razones: por la conexión emocional de seducción, sugestión y autoridad que enlaza a la mujer mayor con el joven; porque se puede leer simbólicamente la relación hijo/madre en la aprehensión de la lengua materna en los inicios de la infancia (pues una vez hipnotizado el joven, la mujer le da una orden para toda la vida, sentido inequívoco de la interacción especular que puede darse entre una madre con su hijo, estadio del espejo al que se aludirá en otro momento); y porque el propio cineasta creció, como él mismo lo cuenta, entre mujeres. Su padre ejercerá, desde luego, influencia en Andrei; pero estos estímulos no vienen del padre (basta recordar que Arseny abandonó la familia cuando Andrei era muy pequeño), sino del poeta, o mejor, del mundo imaginario de la poesía, así como de la cultura que las lenguas orientales pudieron proporcionarle, allende de que fue su padre quien abogó por él ante el Instituto Estatal de Cinematografía.

*El espejo* trata de acontecimientos sucedidos, olvidados y recordados, y aunque no hay garantía de que sean exactos, son verdaderos; el film es la reconstrucción de la memoria de esos instantes todopoderosos con los cuales la infancia se forma modulando la experiencia del adulto. Al fin y al cabo, «las cosas no son como en realidad fueron, sino como se las recuerda». Así como el discurso televisivo invade lo privado e íntimo, trastocando el tiempo y fragmentando el espacio, este film se encauza por procedimientos semejantes cuya mediación la establece el lenguaje cinematográfico y el propio estilo de Tarkovski. El film se torna complejo no únicamente por su anti-narrativismo y ruptura temporal, sino porque las imágenes se superponen y autoreferencian unas a otras en una atmósfera imaginativa o

experiencia poética. Eufemismo y presencia del lenguaje en su función estética que rodea «eso» que de otra manera quedaría al descubierto como un simple testimonio o crónica televisiva. Tarkovski hace de esa experiencia anecdótica un texto fílmico cuya trama y fondo es de interés para el espectador, pues en nada afecta que algunos espectadores no la comprendan y otros sí: de cualquier forma la experiencia del lenguaje fílmico está allí. Sobre el edificio ético se levantaba el estético; por ello el cineasta consideraba que tenía libertad para elegir los medios de expresión, así estos no sean tan claros ni nítidos, pues «lo imprescindible es tener confianza en las soluciones que resulten de forma espontánea»<sup>294</sup>.

En *Esculpir en el tiempo*, Andrei Tarkovski evidencia su preocupación por el público que veía sus películas y la necesidad de expresar sus ideas sobre su profesión y su modo de trabajar. Para ilustrar la poética de la emoción y el recuerdo que perfila Tarkovski, transcribimos aquí algunos fragmentos de cartas que ayudan a comprender las reacciones tan particulares como universales que la película produjo en los espectadores de la época. Estos testimonios remedian, quizá en parte, el desprecio de la crítica y la maledicente evaluación que hicieron los agentes del gobierno de la URSS y del Comité Estatal de Cine (Goskino); pero, ante todo, intenta hacer surgir la verdad del diálogo, la idea de que el espectador complete la obra, tan cara para su filosofía:

He visto su película *El espejo*. Y la he visto hasta el final, a pesar de que mi esfuerzo sincero por comprender al menos algo de la película, de relacionar entre sí de alguna manera los personajes, los hechos y los recuerdos, ya al cabo de media hora me había causado dolor de cabeza... Nosotros, los pobres espectadores, tenemos que ver películas buenas, malas, a menudo muy malas o mediocres, a veces también algunas muy originales. Pero todas ellas se entienden. Uno se puede entusiasmar o las puede rechazar. Pero, ¿ésta?...» (Carta a A. Tarkovski de un ingeniero de Leningrado)<sup>295</sup>.

¡Qué tontería carente de sentido y gusto! ¡Realmente detestable! Su película, para mí, es un error, carente de valor. No llega al espectador... y el espectador es lo más importante, ¿o no? [...] Sorprende que los responsables de la distribución de películas en nuestra URSS hayan permitido esta porquería. (Ingeniero de Sverdlovsk)<sup>296</sup>.

<sup>294</sup> Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, p. 48.

<sup>295</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 24.

<sup>296</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 24-25.

¿De qué trata esta película? Del hombre. Por supuesto que no de aquel hombre concreto, de cuya voz en off se ocupa Inokenti Smoktunovski. No. Es más bien una película sobre ti mismo, sobre tu padre y tu abuelo. Una película sobre el hombre, que vivirá cuando tú hayas muerto, pero que será un «Tú». (Físico del Instituto de Física de la Academia de las Ciencias)<sup>297</sup>.

Muchas gracias por *El espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez...Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar...» Galka, echa el gato» –me grita la abuela...Oscuridad en la habitación...Y también se apagó la lámpara de petróleo, y el alma estaba invadida por la espera de la madre... ¡Qué bien se muestra en su película el despertar de la conciencia del niño! Dios mío, ¡qué verdadero es todo eso!... Realmente no conocemos el rostro de nuestra madre. ¡Y qué sencillo, qué natural! Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola. (Una espectadora de Gorki)<sup>298</sup>.

[...] esta película redime al hombre de la tragedia de la comunicación, para que pueda liberar su alma y su pensamiento de la carga de la intranquilidad y de los pensamientos vanos. Estuve en un debate sobre el cine. Los físicos y los poetas estaban de acuerdo en una cosa: ésta es una película humana, sincera, necesaria, una película por la que tenemos que estar agradecidos. Todo aquel que tomó la palabra en el debate dijo: «Ésta es una película sobre mí mismo» (Una maestra de Novosibirsk)<sup>299</sup>.

Si para unos, es difícil interpretar el film, ya porque no se comprende o porque se rechaza totalmente; para otros es justamente lo que hay que decir, pues la empatía o seducción llega de inmediato. Las vanguardias artísticas habían dicho y hecho piezas artísticas que sacudían la moral, la conciencia, e incluso escandalizaban a los más revolucionarios. Entonces, ¿qué es lo que molestaba de *El espejo*?, ¿que fuera un film innovador en la forma, en la trama, en el género?, ¿que hablara de su infancia, de la historia y de la cultura rusa en un lenguaje intimista, lírico, ateniéndose a un personaje individual y no colectivo?, ¿que traicionara el contexto temático soviético?, ¿que dijera una verdad que la conciencia y el racionalismo esperan esté siempre en silencio, aun a pesar de que la humanidad lo ha revelado?, ¿que rebotara en espejo las más hondas y, por ello, naturales asociaciones del inconsciente? Innovación cinematográfica, sí; pero no simple destrozo

<sup>297</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 26.

<sup>298</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 27.

<sup>299</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., op. cit., p. 28.

formal o rechazo ingenuo a la trama clásica. No hay aquí un experimento para crear algo nuevo, en el sentido de ponerlo al servicio de alguna ideología o como nuevo medio de comunicación, sino la fiel convicción en el ideal sagrado del arte, en la natural creatividad y gozosa experiencia de alguien que cree haber nacido para tal tarea: decir su verdad y esperar que el espectador la reciba como suya.

Aún hoy, en plena posmodernidad, los espectadores todavía están cobijados por estas reacciones y experiencias que la película produjo, configurando otros sentidos por fuera del tutor o sentido fijado, al que ya se hizo referencia, tan difícil de franquear por fuera de los estudios hermenéuticos, semióticos y comunicativos. Lo íntimo se convierte en algo exterior y público, y «éxtimo», se podría decir, siguiendo a Lacan, dado que siendo algo exterior es lo más próximo<sup>300</sup>. Asimismo, eso que está fuera del sujeto se inscribe en la subjetividad como experiencia interior; es respuesta, si se quiere, frente a los estímulos que percibe el individuo. De allí que la imagen sea fragmento de tensión que el tiempo consagra, tan concreta como material, tan medida como monótona y sin acción. Pues lo real no asalta únicamente desde fuera del sujeto, sino que viene, de igual forma, desde dentro. La imagen es lo real y absoluto, contiene los contrarios que confluyen sin reconciliarse; es una especie de melancólica juntura sin armonía y sin relato. La infancia, que es sangre viva, se engarza así con la cultura y la historia en fogonazos de luz y en tejidos de penumbra.

## 3.2 De la omnisciencia a la presencia

### 3.2.1 El punto de vista



<sup>300</sup> Lo «éxtimo» es un concepto paradójico de Jacques Lacan ampliando por Alain Miller. «El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que intimus ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño» (Cf. Jacques-Alain, M. (2010). *Extimidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, p. 14).

El título del film aparece sobre fondo negro una vez finaliza el prólogo: *Zercalo* (*El espejo*). La música de Johann Sebastian Bach engarza los créditos con la primera imagen de esta parte del film. Es un *travelling* lento en dirección a una mujer que está sentada en una baranda de madera y contempla el horizonte mientras fuma; el moño de su cabello formula la espera, que, por cierto, perdurará de varias formas a lo largo del film. La mujer lleva tiempo en esa posición, tal vez espera al hombre que asoma a lo lejos entre el matorral ubicado justo en el centro del encuadre. Pronto el espectador se enterará de que la espera es larga, pues la voz en off del narrador se encargará de definirla:

NARRADOR-PERSONAJE (voz en off): El camino de la estación pasaba por Ignátievo, doblaba a un lado no lejos del caserío, donde antes de la guerra, vivíamos cada verano, y por un bosque de robles salía a Tmshinó. Generalmente sabíamos que venían los nuestros si aparecían por detrás del arbusto. Si del arbusto dobla hacia la casa, es papá, si no, no es nuestro padre, y eso significa que ya nunca vendrá<sup>301</sup>.



**Imagen 29.** *María Tarkovskaia en Zavrasje, 1932.*

Indudable recuerdo visual que se materializa en movimiento. Trozo de vida autobiográfico actualizado. Huella de lo real acontecido. La fuerte presencia de la cámara desde el comienzo logra extrañar la mirada, como ya lo ha hecho en el prólogo; pero ahora acentúa el punto de vista del narrador-personaje que coincide con la enunciación. La cámara y el narrador en off saben lo mismo, son uno solo. La cámara-personaje sale de la casa (*la dacha*), «axis mundi» de *El espejo* y de toda la filmografía de Tarkovski. El cadencioso *travelling* no se detiene en la mujer cuando la encuadra en escorzo, sino que continúa su

<sup>301</sup> Tarkovski, A. *El espejo*, op. cit.. Este encuadre y el motivo tiene su espejo en una fotografía donde la madre de Tarkovski –María Tarkovskaia en Zavrasje, 1932–, aparece sentada sobre un barandal en similar actitud (Cf. Llano, R. (2002). *Vida y obra de A. Tarkovski*, op. cit., p. 381).

recorrido hacia su verdadero objetivo: el paisaje y quien al fondo apenas se divisa como una rama que se mueve. La voz en off del narrador reafirma lo que el ojo de él y del espectador ve.



Si contar es narrar eventos en cadena (reales y/o imaginarios) de forma muy parecida a como se perciben, interpretan y expresan los acontecimientos cotidianos, mostrar es encuadrar algo para hacerlo visible, para que ostente su presencia fragmentada y discontinua. Se puede decir que hay, por lo menos, dos modos cinematográficos: el mimético (mostrar) y el diegético (contar). En *El espejo*, la voz en off del que narra los hechos coincide con lo que el personaje ubicado detrás de la cámara ve y a su vez muestra. La perspectiva o punto de vista de quién narra es intradiegético (está dentro de la historia) y se confunde con la enunciación (el protagonista es al mismo tiempo el narrador y director)<sup>302</sup>. Este narrador-personaje-director canibaliza al narrador y director de cine clásico, porque crea la ilusión de que nada queda fuera de esa realidad que allí acontece, de que todo es verdadero y tiene relación con todo; los personajes, objetos y situaciones se espejean entre sí como recortes de un álbum familiar que alguien intenta ordenar. Por cierto que el narrador comparece ante la narración de manera intermitente, diríase que tartamudea, pues jamás parece terminar de narrar una secuencia; en su lugar, como se ha dicho, muestra fragmentariamente lo que él mismo cuenta.

### 3.2.2 El destinador y la carencia

¿Quién destina la tarea al héroe lírico que ha iniciado la andadura de su relato? El padre no es el donante porque está ausente; entonces, tal vez sea la madre que, simbolizada

<sup>302</sup> La focalización interna –término propuesto por Gerald Genette, es similar al punto de vista y al de visión–, en *El espejo* se da desde el campo de visión (limitado) del protagonista-narrador (Cf. Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 30-35. Véase: Sullà, E. (1996). Ed., *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 173-192).

en la psicoterapeuta del prólogo, mediante hipnotismo le imprime al tartamudo el deseo de hablar y de triunfar. Sin embargo, como se puede analizar no hay ninguna garantía de que el chico quede definitivamente curado; de allí que no circule el deseo (dynamismo), sino tan solo pulsión (energía) que, una vez resuelta, vuelve a su ansiedad. Lo propio ocurre en esta secuencia que inicia con la figura de otra mujer, la madre, que espera fumando afuera de la casa. Este personaje nada dice o hace que implique dar, más bien manifiesta con toda contundencia que algo le hace falta, que carece de algo. No en vano la cámara pasa de largo por el personaje dirigiéndose al objeto que la concita y que no es otro que el hombre entre el paisaje.

La tarea, en realidad, tendrá que venir de otro lugar: de la carencia de no poder hablar y desear poder hacerlo normalmente en ausencia del padre; por consiguiente, es el narrador-protagonista el que se da así mismo la tarea, de ahí la coincidencia entre la narración y el punto de vista. El relato simbólico, cuyo narrador se sitúa como tercero a distancia de los hechos, es el único que se estructura con el destinador bajo los ejes de donación y carencia. Sin embargo, cuando no hay destinador que done la tarea, el relato se debilita y se constituye tan solo como básico (dualidad espejeante) sosteniéndose en el eje de carencia, como en este caso, donde el propio narrador-protagonista se dona así mismo la tarea y tendrá así mismo que sancionarla<sup>303</sup>.

El narrador movido por su propio deseo de encontrar algo que carece, termina siendo igual al personaje que focaliza y sabe; por eso dice y muestra tan solo lo justo de los otros personajes, aquello que lo refleja y afecta en ellos. Su voz en off sufre un deterioro y la unidad del relato es socavada por las imágenes de los recuerdos, por la asociación poética de fragmentos reales e imaginarios que la memoria guarda y que, con cada imagen, van explotando. Los personajes, aunque se muestran ante el objetivo de la cámara externamente estáticos, tienen una tensión y pasión interior que los domina. El director, a través del narrador-personaje, intentará dinamizar esa energía como recuerdos personales que se integran a una memoria universal.

---

<sup>303</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 527.

### 3.2.3 El ojo del centauro

Este plano tiene su correlato, por contraste, con el inicio de *Centauros del desierto* (1956) de John Ford. En los dos films la cámara sale del interior de la casa: en *Centauros del desierto* ésta se mueve justificando la acción del personaje (Martha) que sale al porche porque avista a un jinete en el horizonte (Ethan Edwards) y permanece en semi-subjetiva; contrario a *El espejo*, en donde el personaje (María) está quieto y la cámara, acompañada de la voz en off del narrador, recorre el espacio hasta donde está ubicado e, incluso, lo sobrepasa<sup>304</sup>.



**Imagen 30.** *Centauros del desierto* (1956) de John Ford.

En *El espejo*, a pesar de que hay un personaje en el objetivo de la cámara, ésta pasa de largo y encuadra el paisaje abierto en cuyo fondo se distingue a un hombre que se aproxima a la dacha. Es una subjetiva, no de la mujer, sino del narrador-cámara que se vuelve ostensiva y se convierte en personaje. Diríase que la cámara estaba en movimiento mucho antes, al igual que la música de Bach que le da continuidad al corte de los créditos. El continuo movimiento de la cámara y la gran duración de la secuencias en la películas de Tarkovski, es una de sus marcas enunciativas más personales. El hecho de tener la sensación visual de estar en

<sup>304</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 559-584. En el relato clásico la cámara se mantiene a cierta distancia ocupando la posición tercera que la dará densidad al relato simbólico enunciando la cifra de su sentido. La cámara como máquina de artificio en el film clásico queda oculta, imperceptible; la construcción de la representación narrativa se da ajena a la visión del espectador y su experiencia escópica, no coincide con el narrador y lo que este con su dispositivo ve, como en *El espejo*. Por contraste, en el relato manierista, se sitúa en la ambigüedad, en el espejismo de la mirada, disolviéndose en los pliegues de la representación como puesta en escena, montaje y escenografía autónomos y diferenciados del plano narrativo donde antes estaba la dinámica simbólica. La acción y deseo de los personajes se torna en pulsión y motivación psicológica cuya verdad se vuelve dudosa, confundiendo realidad y ficción, emergiendo como escritura hasta desvertebrar el relato en fragmentos y espejismos que no concuerda sino es mirando a la cámara, al espectador que entra a participar en esa expansión del lenguaje, tal como lo hace el film posclásico. Seguimos en teoría y método, el que es uno de nuestros libros de cabecera. (Cf. González Requena, J., op. cit., pp. 559-584).



movimiento mucho antes de que inicie el film, marca el sentido de que la memoria puede comenzar en cualquier momento, con cualquier motivo, así, por ejemplo, una fotografía puede explotar de repente los recuerdos e interrumpir el cotidiano vivir.

Este desplazamiento de la cámara evidencia, además, el dispositivo visual que adquiere autonomía, y la representación narrativa que continúa la crisis o tartamudeo que se inició en el prólogo. La identificación de la mirada de la cámara con la mirada del personaje-narrador dibuja un héroe muy especial o quizá un antihéroe, en todo caso un sujeto lírico interpretado por el propio director que se escuda detrás de la cámara. El relato fluirá a través de su visión de los acontecimientos, intentando hacer visible su mundo interior. Muy semejante a como ocurre en *La dama del lago* (1947) de Robert Montgomery, cuya voz narrativa ha sido tomada como «un caso de narcisismo enunciativo», un film en cámara subjetiva en donde el héroe (que es el director) es también el narrador<sup>305</sup>. Lo propio ocurre en otros films: en *Amarcord* («yo me acuerdo», 1973), de Fellini, rodada tan solo un año antes de *El espejo*, los personajes son también narradores esporádicos que hablan a la cámara; en *Leólo* (1992) de Jean-Claude Lauzon, el narrador con voz en off y en presente continuo, coincide con el punto de vista de él mismo cuando niño, fracturando el relato hasta la psicosis, pues la voz, una vez que el protagonista entra en shock catatónico, continúa delirando; en *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick, múltiples voces meditan a distancia sobre los personajes mientras la cámara los muestra como en un «fluir de la conciencia» que deshace la narración en sensaciones y emociones, causando introspección y extrañeza poética. Esta última es muy cercana al film de Tarkovski por su fragmentación imaginaria en donde se muestra el intento de meditar el mundo de la infancia y de la familia, de allí su tono filosófico y onírico que a muchos encandila y a otros los pone frente a una farsa; semejante a lo que ocurrió con *El espejo* en su momento.

Se pueden citar, guardado distancias y señalando particularidades, la cinematografía de Hitchcock, Buñuel, Bresson, Bergman, Mizoguchi, Lynch, Cronenberg, Fincher, Demme, Erice, Kiarostami, Raygadas, entre otros. A los directores de esta lista, que se queda a medias, se los podría leer de dos maneras dado el desarrollo de su filmografía: por un lado, está lo que Jesús González Requena, estudiando los modos del relato en el cine de Hollywood, ha denominado como un tipo de cine manierista: desplazamiento diseminado y sutil, pero sin

---

<sup>305</sup> Aumont, J., & Michel, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, Barcelona, p. 161.

ruptura definitiva con respecto a la representación clásica; por otro, una cinematografía que transita a lo posclásico: rechazo decidido del relato simbólico, incertidumbre del acto narrativo, emergencia de la escritura de autor como respuesta a la disolución de los géneros, empleo de la cámara en mano, nerviosa y en constante movimiento, ruptura sistemática del *raccord*, mirada a cámara e, incluso, inversión siniestra de la estructura del relato clásico<sup>306</sup>. *El espejo* es un film articulado desde la ruptura consciente de la dramaturgia clásica y el estiramiento de las vanguardias históricas europeas; en este sentido, el film transita del manierismo a lo posclásico. La filmografía de Tarkovski se puede clasificar como un antes y un después de *El espejo* (1974). Manieristas serían *La Infancia de Iván* (1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972); posclásicos, *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986). Siendo *El espejo* (1974) un film manierista/posclásico.



Que la cámara ostente y se ponga a sí misma como un actor más, propone una ruptura a la representación clásica y al punto de vista en tercera persona. La expresión comunicativa en esta escena intenta la objetividad y verdad del punto de vista de la primera persona, un «yo» que cuenta a un «tú», simulando ser un «yo» cuando tenía cinco, doce o más años. En realidad, desde el prólogo, el film introduce al espectador no desde el género de ficción, sino desde el documental o falso documental, como parodia dramática de la vida del protagonista; es decir, el punto de vista desde el cual se muestra y narra intenta ser objetivo, aun cuando el espectador en un principio abre sus expectativas al relato maravilloso de infancia. La sorpresa ha tenido lugar desde el puro inicio del film: un televisor que ya no cuenta sino que muestra una psicoterapia real, una mujer que es observada en su soledad por una cámara-personaje, una cámara que cuando lo desea es indiferente a los personajes y que, como otro personaje más, muestra a su voluntad entornos, detalles, objetos que se animan.

<sup>306</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit.

Al suprimir la imagen-movimiento y dar paso a la imagen-tiempo, el acontecimiento y lo inorgánico detonan el centro que el cine clásico armaba en la acción. La referencia es a la idea histórico-ontológica del cine sostenida por Gilles Deleuze, según la cual hay una separación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo; en este paso, el cine se hizo consciente de su propia potencia estética y tecnológica. La imagen-acción ha entrado en crisis dando paso a la imagen-mental y sus situaciones ópticas y sonoras puras. Hitchcock, por ejemplo, será para Deleuze el cineasta que encarna esta crisis y transformación mediante situaciones de parálisis o inhibición motriz:

Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección [...] *De entre los muertos* (*Vértigo*) nos infunde un auténtico vértigo; y lo vertiginoso es, ciertamente, en el corazón de la heroína, la relación de la Misma con la Misma pasando por todas las variaciones de sus relaciones con los otros. Pero no podemos olvidar el otro vértigo, más común, el del inspector incapaz de subir la escalera del campanario, viviendo en un extraño estado de contemplación que se comunica a todo el film y que en Hitchcock es inhabitual (...) De una manera todavía más directa, el héroe de la *Ventana indiscreta* accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura<sup>307</sup>.

De manera que la cámara es un dispositivo-conciencia que ya no se define por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar, tornándose cuestionable, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, experimentante<sup>308</sup>. La cámara como un narrador-protagonista que no mira lo que acontece desde fuera, siguiendo las progresiones dramáticas, como en el cine clásico, sino que su mirada se ancla dentro de la historia, participa de ella como lo haría en la vida cotidiana: en devenir y desorden. La cámara deviene «cine-ojo» (Vertov), «fotogenia» (Epstein), «free cinema» (Jennings/Lindsay Anderson/Karel Reisz), «direct cinema» (Richard Leacock), «Camera-Style» (Alexander Astruc), «Cinéma-vérité» (Jean Rouch), «ojo del espíritu» (Deleuze). Estas denominaciones hacen parte de algunos postulados de las vanguardias y posvanguardias. Con el término «espíritu», que otrora la filosofía lo integraba a la materia porque la animaba, los vanguardistas lo usaron para designar el movimiento

<sup>307</sup> Deleuze, G. (1986). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, p. 285. [1985].

<sup>308</sup> Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, p. 39. [1985].

mismo, la vida tal como sucede y no el desplazamiento físico. De allí que para el Tarkovski posvanguardista o posclásico:

La lógica poética está más próxima a las leyes de evolución de los pensamientos y a la vida en general que a la lógica de la dramaturgia clásica. [...] La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador. Ella es precisamente la que le hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya ni en conclusiones fijas partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor. [...] Pero para el arte, las posibilidades más ricas resultan indudablemente de aquellas relaciones asociativas en las que se funden las valoraciones racionales y emocionales de la vida. Y es una pena que el cine aproveche muy rara vez estas posibilidades, pues este camino promete mucho más. Contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer «explotar» el material del que está hecha una imagen<sup>309</sup>.

«Hacer explotar el material del que está hecha una imagen», es, justamente, lo que ocurre en el film: el relato se parte en pedazos y la enunciación delira sin centro alguno que la sujete; no tiene uno, sino varios centros que se arman como una constelación de imágenes. El intento es por acceder con el ojo técnico a la verdad más interior de lo sensible, penetrar en la memoria materializando los recuerdos, «mostrar» las huellas de esa experiencia a través de la escritura fílmica. Esto no podría ser posible si el narrador sigue siendo olímpico, si quien vivió esas experiencias no está allí con la cámara al hombro, no importa que un operador y un fotógrafo la manipulen. El narrador-personaje es real, le incumben los acontecimientos que allí suceden y que ha decidido compartir con el espectador. Pero esta comunión será posible solo si el espectador abre su arsenal emocional o, tal vez sea apropiado decir, si permite que lo hipnoticen. El propio Tarkovski en su exigencia se refiere a sus películas en estos términos:

Yo he tratado de crear en ellas un mundo emocional específico, e invito a los espectadores a participar. ¿Qué tienen ellos que hacer? Simplemente, liberar los propios sentimientos frente a lo que ve en la pantalla, permitir que su experiencia individual responda emotivamente a la experiencia que les está siendo mostrada. Lo que me importa es que mi trabajo despierte sentimientos en ellos, cualquier que éstos sean; lo que me importa es que haya una respuesta en la esfera emocional, en el interior de cada uno, nada más<sup>310</sup>.

<sup>309</sup> Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo*. 7ª ed. Madrid: Rialp, pp. 38-39.

<sup>310</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 380.

La distancia del cineasta con respecto a su relato es la distancia que hay entre un recuerdo y una emoción. Una biografía lírica poco representacional, cuyos movimientos descentrados engarzan un tiempo subjetivo combinado con pensamientos y sucesos. La conexión entre una imagen y otra imagen ata la cinematografía a la vida. De suerte que el espectador está a su merced demiúrgica, depende de lo que el narrador-personaje pueda recordar y, por consiguiente, ver, saber, pensar. Una vez que ha caído el narrador omnisciente, el personaje que relata está limitado en su visión, de allí que el espectador no pueda ver sino lo que la cámara le muestra, no puede saber más allá de lo que la voz en off – que no es la de un macro-narrador– le cuente. Por fortuna la escritura que tiene lugar en el texto fílmico, va más allá del discurso comunicativo e ideológico que amenaza con convertirse en «sentido tutor». El texto fílmico se abre a la subjetividad enunciativa y va a la experiencia del lenguaje en donde el inconsciente se escribe como ignición que desestabiliza la eficacia del mensaje, probando que hay un sujeto que no puede controlar todo, porque siempre habrá algo que escapa a su autoridad lógico-emocional.

Este narrador-personaje es un adulto que ha decidido contar y, como ya se ha dicho, poetizar, mostrar y evaluar su infancia con todo lo que a esta le rodea. Como el narrador es personaje atado a su historia, ésta sufrirá los reveses del choque entre la memoria y el olvido, entre la conciencia y el inconsciente; el hiato lo salvará la imaginación, bien como imagen tiempo, como alegoría o materia-imagen. Así las cosas, el espectador tendrá que participar del juego del narrador-personaje-autor, deberá estar preparado para los saltos y vacíos de una memoria tan fragmentada como limitada en la comunicación y –no se olvide– tartamuda. Puro valor emocional, sin duda, más que eficacia simbólica, así lo señala, el propio Tarkovski, inspirado por su admirado Luis Buñuel:

Una película –mis películas al menos– no reclaman en ningún caso un desciframiento en el primero de los sentidos. Porque referido a la obra de arte, comprender significa aceptar estéticamente la belleza en un nivel emocional, o incluso supraemocional, pero en ningún caso racional-científico. Lo único necesario es que el espectador sienta mis films como una imagen artística, permitiendo que actúe directamente sobre sus sentimientos. Siempre he entendido que la comunicación entre la obra cinematográfica y el espectador es de este tipo – extramental, emotiva<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 380.

Ver las imágenes de la película como uno ve un paisaje a través de la ventanilla, cuando viaja: así me gustaría que viera el público mis obras<sup>312</sup>.

Esta marca de la escritura del autor, este espejeo del narrador en personaje, del hijo en padre, del hijo en esposo, del testigo y víctima, configura un film más lírico que narrativo, matérico, modulado por el ensayo fílmico. El término «ensayo fílmico» fue acuñado por el francés Chris Marker (en la línea de Tarkovski, Marker realizó en 1999 un audiovisual en homenaje del director ruso), con el cual intenta significar el rastreo de la realidad, imágenes en flujos de forma y significación poética, espacios híbridos en los que la realidad y sus imágenes documentales se funden con la ficción y son tejidos por la voz en off. La realidad se convierte en la materia prima, en significante, que luego unida a las partículas ficcionales que la articulan forman el significado. Marker (1996), yendo un poco más allá de Alexandre Astruc y su «camera-stylo» (1948), según la cual el autor escribe con la cámara como si fuera el bolígrafo de un escritor que se aparta de la inmediatez de la narración para convertirse en escritura, y pese a la industria cinematográfica de nuestros días, afirma que un cineasta solo necesita de una idea y una cámara para «probarse a sí mismo», y agrega que hoy un realizador posee los medios para rodar de forma íntima y solitaria, que «el proceso de hacer films en comunión con uno mismo, como trabajan los pintores o los escritores, ya no conduce necesariamente a lo experimental»<sup>313</sup>. Estas ideas de Marker se encuentran ya enunciadas por Tarkovski, a propósito de su rechazo al cine experimental y en referencia a la simplificación que permitirá la técnica cuando un día «todo aquel que quiera hacer cine podrá disponer de unos medios técnicos tan simples como aquellos de los que dispone hoy en día un escritor – como su pluma y sus hojas de papel–»<sup>314</sup>. Una consecuencia de esta amalgama expresiva y técnica, es la exaltación confesional del yo-biográfico (autobiografía o, quizá, hasta hagiografía), por ello la tendencia a hacer cine en primera persona e inventar su propia forma quebrando las reglas cinematográficas del relato, el género, la duración, el punto de vista, etcétera.

<sup>312</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 380

<sup>313</sup> Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. 2ª ed. Madrid: T&B, p. 86. Véase: Yáñez, Manuel, Sobre el derrumbe de la frontera entre documental y ficción. En: *Miradas de Cine*, recuperado el 6 de mayo de 2012, de [http://www.miradas.net/0204/articulos/2004/0404\\_realidadficcio1.html](http://www.miradas.net/0204/articulos/2004/0404_realidadficcio1.html)

<sup>314</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 416.

### 3.2.4 Ausencia del padre, omnipresencia de la madre



El motivo de este plano donde el viento agita el follaje, se repetirá en diferentes escenografías, con diferentes intensidades y duraciones. Se trata de una metáfora de la ausencia del padre. El narrador escribe esta huella al tiempo que habla del padre que se ha ido y no volverá. En la imagen, el hombre que se va es detenido al borde del camino por el viento fragoroso que recorre los pastizales en dirección a la dacha donde está la madre y sus dos hijos duermen (mas solo en apariencia, porque el varón yace despierto o quizá ensoñando). En todo caso, el niño da cuenta de lo que allí ha sucedido, a través del narrador que lo muestra.



Ausencia del padre, sí; pero en presencia fantasmal e incluso siniestra, como se verá a lo largo del análisis. La distancia psicológica y espacial se escribe en la enunciación fílmica, en ese ritmo de campo/contra-campo que expresa melancolía. La planimetría que se compone de varios valores del mismo plano, es una especie de cercanía/lejanía que el viento acentúa de manera extraña. El poeta Arseny Tarkovski, padre de Andrei, dejó la familia en 1935 (o 1936), cuando el cineasta tenía tres o cuatro años; de suerte que, creciendo entre mujeres, Andrei siempre echó de menos a su padre<sup>315</sup>.

<sup>315</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 389.



El diálogo de la pareja frente a la dacha recrea esa distancia/proximidad entre la madre que espera y el padre que se ha ido. A pesar de que en el barandal conversan dos desconocidos, la escena dibuja una clara huella de un deseo que no cuaja, pues el barandal se rompe y la grieta se torna insalvable, afirmando la tragedia de la mujer que ve partir al visitante. El potente plano general que describe al hombre en la mitad del camino, detenido por el viento que lo sobrepasa, afirma el deseo contenido de la mujer de que el hombre se quede y, al tiempo, se vaya.



*Escenas finales de El espejo*

Esta escena donde aparecen María y el médico tiene su parangón con otra al final del film, donde aparecen María y su esposo acostados debajo del barandal, pero que en el tiempo cronológico es anterior a la que da inicio a la película. Si en ésta el médico visitante intenta seducir a la mujer, en la escena final del film la seducción se ha cumplido, pues la pareja sosegada piensa en los hijos que vendrán. El rostro de la mujer mostrado en plano cerrado dimensiona el llanto contenido y la melancolía de un deseo ambiguo.



### 3.2.5 El *flash back* espejeante



Hasta aquí el aspecto temporal parece transcurrir en un presente absoluto. Será así, sin embargo, hasta mientras el espectador no reconozca a los personajes. Un gran *flash back* tiene lugar ahora, un regreso temporal: si Ignat, hijo de Alexéi (el narrador del film) tiene doce años en el prólogo y está en presente, ahora se ve a Alexéi (el padre) a los cinco años junto a su hermana; luego se verá a Alexéi a los doce años interpretado por el mismo actor. Este movimiento de la enunciación, hacia adelante y hacia atrás, ocurrirá varias veces y guiará el lirismo del film: (12)-(5)-(5)-(12)-(12)-(12)-(5)-(12)-(5)-(5).



De suerte que el narrador-personaje ha introducido al espectador en el presente a través de su hijo Ignat, quien tiene doce años, y, enseguida, él vuelve al pasado y se muestra cuando tenía cinco años. Hay que dejar a un lado el prólogo, que es una obertura en presente, donde el film todavía no arranca. La historia comienza y termina en el pasado, cuando el narrador-personaje tiene cinco años. Estos datos tienen importancia para fijar la centralidad

del prólogo, pues si Ignat no saliera sino en esta secuencia, quedaría la línea temporal ajustada; no obstante Ignat aparece en otras secuencias que marcan el presente del narrador-personaje. Quizás incluir a Ignat al inicio fije el sentido especular de que al niño le ocurre una experiencia idéntica a la vivida por su padre en la infancia; situación que, además, le facilita al espectador una vez avanzada la película, identificar al actor como el hijo de doce años de Alexéi y como el mismo Alexéi en el pasado. Lo propio ocurre con María, la actriz encarna a la madre y esposa del narrador-personaje.

### **3.2.6 La dacha, el cuaderno animado y el estadio del espejo**

¿Cómo leer la escena que sigue a la del viento fragoroso que intenta detener al médico que acaba de visitar a María? Una vez que el film ha evidenciado la ausencia del padre, metaforizada en el potente viento, el protagónico es para la soledad de la madre; estado anímico representado en la casa sombría del bosque a la cual ella se dirige. Allí, en la casa, dos ventanas reflejan la luz como un espejo e, inesperadamente, cae un cuaderno de una de ellas, animado por algo distinto al viento, pues el aire está quieto en el lugar. Plano seguido, la mirada del niño se da cuenta de eso que mortifica a su madre.

El campo/contra-campo de la mujer y el niño que construye el montaje, así como el cruce de sus miradas revela la complicidad e identificación entre madre/hijo. El silencio y el gesto contenido de los dos personajes entran en el registro imaginario del estadio del espejo: el niño se reconoce en la imagen que su madre proyecta como un «yo» parecido, pues el dolor y la soledad los embarga por igual: el deseo de su madre es también su deseo. No hay que olvidar que la identificación no es con el ser real, sino con la «imago primordial» que la madre suscita, pues a ésta se le debe la primera experiencia del reconocimiento de sí, por consiguiente no se puede hablar de identificación «con», sino de identificación «en» ella, en la «imago primordial» que hace que el yo se vea indiferenciado del de ella. Jesús González Requena escribe con precisión este desplazamiento base de los registros imaginarios o reales, según se instalen y excluyan:

Y así, en el momento en que la conciencia humana comienza a emerger, lo hace realizando una primera discriminación, tan radical como extrema: o bien presencia confortante y placentera de la Imago Primordial, de la Buena Forma a la que todo placer, todo cese de la excitación y de la angustia está asociado, o bien su ausencia y, con ella, el retorno de la

angustia y el caos oscuro que emerge devastador cuando la figura, y su resplandor, han desaparecido<sup>316</sup>.

¿Qué otra cosa podrían significar esos espejos brillantes de las ventanas y ese cuaderno que contiene el diario de sus hijos, otro espejo, al fin y al cabo? Lacan desarrolla la teoría de «el estadio del espejo» para esbozar la formación del «yo», dilucidando el narcisismo y el «yo» ideal base de las identificaciones secundarias. El estadio del espejo se ubica entre los seis y dieciocho meses, cuando el sistema nervioso del niño no ha madurado todavía. Más esto no quiere decir que el registro imaginario termine a esa edad, pues este permanece en continua mutación hasta la muerte del individuo. No es un momento en el desarrollo, sino una «función ejemplar porque nos revela algunas de las relaciones del sujeto con su imagen en tanto *Urbild* del yo»<sup>317</sup>.

Lo interesante, además, en esta escena donde madre e hijo se atrapan con la mirada, es que la identificación pulsional narcisista amenaza con desmoronarse, mas nada de esto tiene lugar. La visita del médico a la dacha permite que la madre, en ausencia de quien fue su esposo, pueda tímidamente mirarlo como objeto de su deseo. Sin embargo, según Jesús González Requena, no se puede hablar de sujeto diferenciado en esta relación dual, pues el tercero no parece contundente, no logra hendir la *Imago Primordial*, esa presencia externa no logra desestabilizar la plenitud de la relación dual<sup>318</sup>. En la escena que sigue, en cambio, esta hendidura es totalmente reconocible.

La madre avanza meditativa y de espaldas a esa casa que el objetivo de la cámara jamás dejará de compulsar escópicamente. Cabe enfatizar que el cuaderno que se precipita al piso es el segundo objeto animado en este texto fílmico; el primero lo protagonizó el viento sobre los cultivos (los demás se irán reseñando a través de la lectura). Estas animaciones de los objetos se dan cita no únicamente en esta película, sino en toda la obra fílmica de Andrei Tarkovski. Cuando algo está por ocurrir o ese algo ya ha pasado, la escena se torna extraña, pues lo más insignificante puede cobrar importancia al moverse; esta dinámica poética es la

<sup>316</sup> González Requena, J. (2010). Lo real. En: *Trama y Fondo*, 29. Madrid, p. 16.

<sup>317</sup> Lacan, J. *El seminario I* (1953.1954), la tópica de lo imaginario. Buenos Aires: Paidós, p. 121. «El estadio del espejo» fue un aporte de Jacques Lacan a partir de 1936, este hallazgo es compartido con Henri Wallon y con el mismo Sigmund Freud. El hecho de que esta teoría haga parte del análisis textual, tiene que ver, primordialmente, con los textos artísticos en los cuales el lenguaje trabaja, pues la experiencia estética no hace otra cosa que seducir y devolver la actividad creativa al yo del espectador/lector, ubicado en espejo con respecto al creador/escritor.

<sup>318</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 543-546.

que particulariza las películas del cineasta ruso que oscila entre la estética clásica y el cine posclásico. Este «entre» o «hiato» es del orden vanguardista (manierista), pues el relato o lo que queda de él, es atravesado por lo discontinuo e inquietante, por la materia en movimiento dinámico.

De lo que se trata en el cine, es de hacer evidente lo visible que permanece invisible para el ojo humano: el aspecto móvil de las cosas, la percepción inesperada del movimiento de los objetos. La cámara no únicamente muestra la materialidad, sino que la anima en la imagen empoderándola simbólicamente, es decir, causando una experiencia fundante en el sujeto. Pero esta presencia no es comunicativa y entendible, sino, todo lo contrario, inentendible y extraña; un acontecimiento que asalta la subjetividad del espectador, tan cercana a la experiencia del propio director. Es, en resumidas cuentas, el punto de ignición: lugar donde la racionalidad del espectador es manipulada y agujereada por la intensidad de la emoción que es, como se sabe, inconsciente. De suerte que el punto de ignición no se ubica en el centro del film: este está descentrado, o, mejor, constelado en varios centros. La composición *neobarroca*<sup>319</sup> artificializa la escritura produciendo erotismo, juego y desperdicio; espejea todo cuanto tiene a su paso, lo duplica y reitera; de igual forma rompe con la entidad logocéntrica, dándole importancia al entorno y al cruce<sup>320</sup>.

La cámara emplazada en ligero contrapicado muestra a la mujer de espaldas caminando en dirección a la casa, por cierto, sombría. La escena marca la soledad y el abandono; en unos segundos más se sabrá quién la mira. Una vez que se ha precipitado el cuaderno —que luego se verá en dos ocasiones y donde están escritos los fragmentos de vida de los pequeños—, la mujer inesperadamente regresa a ver como si una fuerte presencia la reclamara. Es otra metáfora de la presencia/ausencia, de esa cercanía/lejanía que la enunciación no cesará de esculpir en el tiempo subjetivo del texto fílmico.

---

<sup>319</sup> Se usa el término “neobarroco”, no en el sentido del período histórico del arte, sino en el que le dio José Luis Brea como escritura del significante no sometido al estricto orden del logos, regulado más allá de repetición por el desvío, el accidente, la anomalía, la fugitiva deriva, las inflexiones de la catástrofe. Cf. Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, p. 9-13.

<sup>320</sup> Esta idea de los varios centros tiene relación con la apreciación estética que manifiesta Tarkovski al referirse a las composiciones del pintor veneciano Vittorio Carpaccio (1460-1526). En los cuadros de Carpaccio el director ve tensión psíquica y siente conmoción y temor. El principio de armonía de Carpaccio es que cada una de sus figuras es el centro. Carpaccio ocupa un lugar destacado en la pintura veneciana de la transición del siglo XV al XVI, aunque se mantuvo al margen de las corrientes pictóricas principales y desarrolló un estilo muy personal. Se ahondará en este aspecto en El punto de ignición.



Madre e hijo identificados en la mirada, compartiendo el mismo secreto de abandono, solidarizados uno con el otro en la distancia. La mirada del niño, sin embargo, es de extrañeza ante el gesto de su madre. La madre ante la mirada compasiva del hijo se yergue omnipresente, inalcanzable. Diríase que el niño requiere la atención de su madre, pero nada de afecto se escribe en esta escena, la compasión no disminuye la pena. Esta vectorialización en espejo (distancia, orientación y sentido) es definitiva para la subjetividad del niño que, a su vez, es el narrador-personaje visualizándose a los cinco años. Una identificación que no cesa de escribirse en la enunciación fílmica, pues el estadio del espejo aquí convocado domina el texto fílmico en todas las variantes (variantes que podrán leerse más adelante en el apartado *Mirada Espejeante*). Estadio, por ello mismo gozoso y siniestro.

En estos primeros fotogramas del film se adivinan los aspectos nucleares del relato fílmico: ausencia del padre, atracción y repulsión, omnipresencia de la madre y, por consiguiente, del lugar donde ella habita (la dacha), estadio del espejo, narcisismo y por tanto presente continuo que manduca pasado y futuro, escena primaria, sacrificio.

### 3.2.7 El poema de Arseny Tarkovski

El poema de Arseny Tarkovski inicia apenas termina el fuerte viento que envuelve al visitante, mientras María, ensimismada y melancólica, deja de contemplar su partida girando en dirección a la casa. El poema da cuenta de una historia juvenil de amor todopoderosa. El poeta se rinde ante los encantos de su amada, la sigue a todos lados, incluso pasa al otro lado del espejo, se funde en su fantasía y queda a merced de sus dominios. La lírica se sublima y toma a la amada por una diosa o quizá también por una vidente o bruja, pues el verso así lo apunta en la esfera de cristal que sostiene las manos de la mujer y por donde se percibe el pulso de los ríos, el humo de los cerros y el resplandor del mar. Una bola de cristal donde la mujer ve el pasado y adivina el futuro. El poder visionario la hace merecedora del trono, pero, además, el poeta exaltado manifiesta el orgullo de saberse el único dueño de su amor.

Sin embargo, el poder divino que hace que la pareja sea feliz, como Adán y Eva en el paraíso («solos en todo el mundo»), es pasajero; el poema anota la felicidad nada más que como un tiempo fugaz, pues el destino los persigue para acabar su lazo, literalmente para asesinarlos «como el loco, armado de una navaja». El sino trágico los persigue, están condenados a fenecer. La vida es sueño del cual se precisa despertar, pero, aún en la vigilia, la pesadilla sigue. Hay un pecado original, un «más allá» como falta que hay que pagar, por ello el castigo viene de afuera, de allí el tono romántico del poeta que no puede reconciliarse con el mundo, pues éste es vasto y poderoso:

### **Los primeros encuentros**<sup>321</sup>

Cada instante de nuestros encuentros  
celebramos, como una presencia Divina,  
solos en todo el mundo. Entrabas  
más audaz y liviana que el ala de un ave;  
por la escalera, como un delirio,  
saltabas de a dos los escalones, y corrías **(rostro del niño)**  
a través de las húmedas lilas, **llevándome lejos,**  
**a tus dominios, al otro lado del espejo.**

Cuando llegó la noche, recibí la gracia,  
**las puertas del altar se abrieron,**  
y brilló en la oscuridad, en el espacio  
la desnudez, y se inclinó lentamente,  
y despertando, pronuncié: “¡Bendita seas!”, **(rostro del niño)**  
y en seguida percibí la insolencia  
de esta bendición. Dormías,  
y para pintar tus párpados de aquel azul eterno  
las lilas se inclinaron hacia tí desde la mesa.

<sup>321</sup> Voz en off de Arseny Tarkovski. Algunos críticos han puesto en duda de que sea el propio poeta quien recita sus poemas en el film. Quizá se deba al recorte de los créditos en la traducción, que deja solo aquellos datos que se consideran básicos y al desconocimiento de la figura paterna del poeta. Aquí se sigue las afirmaciones de la actriz Margarita Terékova en *Acerca de Andrei Tarkovski* (op. cit., p. 144), Natasha Sinessyos en *Mirror* (op. cit., p. 4), Rafael Llano, *Vida y obra* (op. cit., p. 409), Sean Martín, *Andrei Tarkovsky* (op. cit., p. 111), Jhonson y Petrie, *A visual fugue* (op. cit., p. 316), Carlos Tejeda, *Andrei Tarkovsky* (op. cit., p. 312), entre otros autores. Se usa la traducción del ruso de los poemas de *El espejo* de Arseny Alexandrovich Tarcovski, elaboradas por Irina Bogdashevski para el *Diario de Poesía* de Buenos Aires. Los subrayados y anotaciones en paréntesis son nuestras. Ver: <http://temakel.net/cinepoesiaelespejo.htm> (Consulta: 2/02/2012).

Tus párpados azules ahora estaban  
serenos, y tibias tus manos.

**En el cristal se percibía** el pulso de los ríos,  
el humo de los cerros, el resplandor del mar,  
**y una esfera en la palma de la mano sostenías,**  
**de cristal, y dormías en el trono,**  
y ¡oh Dios Santo! era mía solamente.

Al despertarte, había transformado  
el común lenguaje cotidiano  
y con renovada fuerza se colmó la garganta  
de vocablos sonoros, y la palabra "tú", tan liviana,  
quería decir "rey" ahora, revelando su nuevo significado.  
De pronto, en el mundo todo ha cambiado,  
hasta las cosas simples, como la jarra, la palangana,  
cuando se erguía en medio de nosotros, cuidándonos,  
el agua, dura y laminado.

Fuimos llevados hacia el más allá,  
y se abrían ante nosotros, como por encanto,  
las ciudades milagrosas, y nos invitaban a pasar,  
la menta se extendía bajo nuestros pies,  
las aves seguían nuestro camino,  
los peces remontaban nuevos ríos,  
y el cielo se abrió ante nuestros ojos... **(rostro de María llorando)**  
**Mientras seguía nuestras huellas el destino,**  
**como el loco, armado de una navaja.**

La voz lírica del padre que reverencia a la mujer en el poema, exaltándola como una «presencia divina», como una diosa y/o bruja que en los primeros encuentros, es feliz; pero, a su vez, es contrastada en la imagen fílmica con la soledad y el abandono de la protagonista y sus hijos. Esta voz que modula la ley y el goce, presagia la destrucción del nombre del padre que localiza la ley. A partir del poema, la enunciación fílmica sufrirá el desgarró; primero como incendio, y luego como escena primaria donde la casa se desmorona y literalmente se destruye.

### 3.2.8 Las voces en off: acusmáticas

El film está sostenido sobre los relámpagos de la voz del narrador-personaje-Alexéi (alter ego de Andrei, el director) y la voz lírica de su padre, el poeta Arseny Tarkovski. En la secuencia inicial, la voz del narrador se objetiva tan pronto aparece, toma importancia, se instaura como personaje; y no únicamente porque de entrada brinda la información con la que el espectador puede redimensionar lo que ve, sino porque el tono y color de la voz –separada del cuerpo, pues éste no se ve jamás, a no ser porque una vez aparece en escena su mano lanzando un pájaro muerto– envuelve poéticamente la imagen, la dota de opacidad y misterio. «Hiancia» entre la voz y el cuerpo. La voz del narrador-Alexie (alter ego de Andrei) que en espejo es hijo/padre, protagoniza como voz que parecería coloquial si no fuera por su tono pausado y grave. El espectador, aun cuando no vea el cuerpo que la emite, lo presiente detrás de la cámara; es un imagen *acusmática* y fantasmal que se ansía reconocer en un momento dado. A propósito de la voz *acusmática*, dice Michel Chion, siguiendo a Pierre Schaeffer, quien desenterró el término de origen griego en las década de 1950, que el acusmaseo es ese sonido que se oye sin ver de dónde procede; y aunque se puede desacusmatizar revelándose el rostro y sincronizándose –cosa, por otra parte, que jamás ocurre en *El espejo*–, esta voz que habla sobre la imagen le asigna el poder de la omnividencia, dado que ve todo lo que figura en las imágenes identificándose primariamente con la cámara y la omnipotencia, puesto que es el poder mismo de la palabra-texto (en off o fuera de campo) ligado a la idea de magia, de tal manera que cuando las palabras se profieren se convierten en cosas<sup>322</sup>. Mas la voz en off del narrador-protagonista vagabundea por el film como buscando un lugar donde asentarse; ella no está dentro ni fuera: como narrador, está fuera, casi omnisciente; como protagonista, está dentro, encuentra presencia en la imagen aunque fuera del encuadre. Es como si el prohibido-ver de la voz acusmática la empoderará como un maestro o un dios, como es el caso de *El testamento del Dr. Mabuse* (1932), de Fritz Lang (voz del genio maligno), *Psicosis* [*Psycho*, 1960] de Alfred Hitchcock (voz desquiciada de la Madre), *El cuarto mandamiento* de Orson Welles (1942) (voz del director)<sup>323</sup>.

Si la voz narrativa es huella enunciativa que da señas del cuerpo que la alberga y la motiva, la voz lírica del padre, en cambio, no parece provenir de cuerpo alguno que la emita; sin embargo, comparece como el cuerpo de una voz imaginaria y fantasmática que se

<sup>322</sup> Chion, M. (2004). *La voz y el cine*. Madrid: Cátedra, pp. 29-56. Véase también del mismo autor: *La audiovisión* (1993). [1990. Barcelona: Paidós, pp. 69-130.

<sup>323</sup> Chion, M. *La voz y el cine*, op cit., pp. 30-35.



regocija, enaltece o sentencia. De allí que, para Slavoj Žizek, por ejemplo, «la seductora voz desencarnada que amenaza con fagocitarnos testimonia simultáneamente el hecho de la castración»<sup>324</sup>. De una castración –habrá que agregar– suspendida simbólicamente. El padre está presente como voz poética, voz/personaje de inmensa relevancia para el narrador y su relato autobiográfico; tanto es así, que cuando éste se calla, la voz lírica toma su lugar. La voz ocupa el espacio de esa hiancia o, como dice Mladen Dólar, de ese «eslabón faltante». Una consecuencia dramática de la psicosis, según Lacan, es cuando «el nombre del padre» forcluido retorna en lo real como la voz. Esta evocaría la figura del goce y, al tiempo, presagiaría la destrucción de la ley basada en el nombre del padre, pues entre la ley y la voz hay una relación crucial<sup>325</sup>.

Si el padre del narrador-personaje comparece no como la voz de un cuerpo presente en algún lugar, sino como el cuerpo de una voz poética, la identificación del hijo con su padre no es a nivel simbólico, sino imaginario. La influencia del padre en el hijo es estética, pues la poesía verbal deriva en poesía visual. De allí la melancolía, esa ausencia en presencia imposible de salvar, pues la palabra del padre no protagoniza a nivel simbólico porque la verdad que detenta su palabra está siempre diluida en el extraño ritmo cadencioso y la sonoridad lírica que arman las figuras poéticas creando una atmósfera espiritual y religiosa, pero como perteneciente a un mundo que nos los toca. Con razón, Jorge Bustamante García, uno de los traductores de la poesía de Arseni Tarkovski, afirma que «fue un poeta barroco extraviado en un tiempo extraño»<sup>326</sup>. ¿No se podría aplicar esta sentencia también para el cineasta? Esta afirmación acerca a la composición neobarroca en una buena parte del cine de Andrei Tarkovski, por más que sostuvo que no tenía ninguna influencia de su padre; al final de su vida reconoció la influencia no solo de la poesía, sino de la «actitud global respecto de

---

<sup>324</sup> Dólar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Bordes Manantial, p. 12. En El espejo las dos veces que la palabra del padre se pronuncia cotidiana, real, bordeando lo simbólico, serán analizadas más adelante: una tiene que ver cuando Ignat está en la casa y habla por teléfono con su padre Alexei (Andrei); en esta escena, que está en el centro del film, el padre le refiere a su hijo su primer amor; en otro episodio, los padres hablan del futuro de Ignat mientras éste quema un árbol seco en el patio y María, su madre, evoca la zarza ardiente.

<sup>325</sup> Dólar, M. *Una voz y nada más*, op. cit., pp. 21-122.

<sup>326</sup> Bustamante, G. J. (Poemas y ensayos, selección, traducción e introducción), *El instante maravilloso, poesía rusa del siglo XX*, ed. UNAM, 2004. Alejado de las vanguardias y del reconocimiento del régimen soviético, Arseny Tarkovski permanece en silencio como muchos de sus contemporáneos, hasta que renace en 1966-1987, publicando sus primeros libros de poemas (La tierra para el terrestre, El mensajero, La montaña encantada, Un día de invierno, De la juventud a la niñez y Estar con uno mismo). Y aunque, para esa época, la poesía ya estaba en terreno de lo cotidiano, haciendo saltar la realidad de las cosas, Arseni sostiene su propio estilo: estrofas reguladas, laconismo y empleo del lenguaje claro y articulado. A sus poemas los recorre una filosofía inflexible, dramática y sentenciosa (véase también: <http://lagruadepiedra.wordpress.com/2008/02/04/poemas-arseni-tarkovski/>). (Consulta de 21/08/2012).

la literatura y el arte»<sup>327</sup>. No en vano hijo y padre, en 1961 y en 1962, respectivamente, comienzan a ser reconocidos: Arseny, aunque de manera tardía, publica su primer libro de poemas *Antes de la nieve* y Andrei inicia su carrera cinematográfica con *La infancia de Iván*.

La estética neobarroca que despliega la filmografía tarkovskiana tiene que ver con la mirada espejeante cuyo deseo no puede alcanzar su objeto, experimentación del lenguaje que esconde una carencia, artificio escénico para concentrar la observación, metaforización oscura, combinación de motivos para alcanzar la forma unitiva, comportamiento teatral e inmovilidad de los personajes, cadencia en los planos, silencios prolongados, vacíos melancólicos, convulsión erótica y patetismo alegórico y, en ocasiones, misticismo.

### 3.2.9 La leche derramada, la soledad de la madre y el incendio



El gato bebe la leche derramada sobre la mesa donde están los niños comiendo. Aliosha (Alexéi) juega con el azúcar; se podría pensar que es un juego de niños, más asombra que dos alimentos –y en tales circunstancias– sean malgastados. La madre no los acompaña, los observa con infinita tristeza desde el otro lado de la cama, desde el lugar por excelencia del pacto amoroso. El punto es que hay leche derramada al igual que en escena donde Aliosha-Alexéi está frente al espejo. En realidad, la leche aparece en varias escenas y en distintas formas: arrojada al piso por una mujer, embotellada en un rincón de la sala, derramada, goteando o en un botellón que el niño no puede beber. No parece ser ningún accidente narrativo; por el contrario, éste motivo se repite en la enunciación fílmica construyendo sentido: hay leche porque hay nutrición, madre e infancia; no obstante, que esté derramada señala el descuido, la indiferencia o la perversión, sobre todo en épocas de carestía. Si se lee literalmente la imagen se podrá notar que quién desperdicia la leche es

<sup>327</sup> Llano, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*. op. cit., p. 408.

Alexéi a los 5 años, quien le brinda al gato y enseguida le vacía azúcar en la cabeza. Distancia y complicidad, rechazo y bondad, atracción y repulsión.

Freud, en los *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905), observa que el primer placer que conoce el niño es la succión del pecho materno; los labios se convierten en una zona erógena cuya excitación es producida por la corriente cálida de la leche. La absorción de alimentos y luego la relación erótica es, entonces, lo que ata en los orígenes a la madre con su hijo. Derramar la leche o contenerla niega o pone en crisis esta relación de afecto en el transcurso de la vida<sup>328</sup>.



La cámara no deja de capturar la soledad en todos los rincones de la casa; diríase que alguien observa y fisgona compulsivamente a esta mujer abandonada. La mujer vaga por la casa sombría sin encontrar consuelo a su dolor; de repente algo de sosiego llega de la ventana donde hay un cuaderno abierto que clama ser leído y/o escrito. La cámara ostensible y autónoma también vaga y muestra detalles de la naturaleza, bodegones cotidianos que parecen resistir a la intemperie subrayando el paso del tiempo: una mesa, encima un frasco con agua, una plancha de carbón, un mantel. Este motivo escénico (atrezo) también será reiterativo en el film, como podrá verse cuando el análisis haya avanzado. Las cosas derruidas cargan el sentido del tiempo detenido que señala.

La mujer, sin poder contenerse toma el cuaderno y repasa sus páginas, ¿acaso es el mismo cuaderno que desde fuera se vio caer de la ventana? El plano anota la imposibilidad de leer y escribir, no hay inspiración para tal experiencia. María Tarkovskaia, la madre de Andrei Tarkovski, estudió literatura con Arseny, aunque ninguno se licenció; y de hecho fue durante esos cursos superiores que se conocieron. María escribía poesía y prosa, sus amigos

<sup>328</sup> Freud, Sigmund. (1978). *Tres ensayos sobre la teoría sexual. Obras completas* (VII). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 204-205. [1905].

la llamaban «La Tolstoi con faldas»; ella siempre se sintió frustrada por no poder ejercer su profesión e, incluso, consideraba que no tenía talento artístico. La crianza de los hijos, la guerra y la separación con su esposo, obstaculizó su deseo. Por no tener la licenciatura trabajó como correctora en la imprenta, nunca pudo ser ascendida a redactora, pese a su bagaje cultural y sensibilidad artística. Mantuvo discreción ante el talento de su esposo, más un buen día, insegura de sí misma, arroja al fuego todo lo que había escrito, excepto el diario de sus dos hijos, que acaso sea el que cae de la ventana cuando regresa a la casa luego del encuentro con el médico en la cerca o el que ahora muestra la cámara. Fuego y sacrificio es lo que se verá en la secuencia que sigue, pero antes de eso transcribimos esta confesión de María Tarkovskaia:

He llegado a comprender mi horrorosa situación: tengo una naturaleza creativa, es decir, poseo todo lo que una persona que quiere escribir debe tener: relación individual con el mundo circundante, habilidad para generalizar, para filtrar esa relación y, más aún, lo que le pido a la vida, son los típicos de una persona creativa. Pero me falta talento, así que todo el edificio se viene abajo y cae sobre mi cabeza. Mis anhelos nunca podrán ser satisfechos porque están más allá de mis capacidades (...) Me equivocaba al pensar que «querer» en este oficio equivalía a ser «capaz»<sup>329</sup>.

### 3.2.10 La casa ardiendo bajo la lluvia, la botella animada

Con la madre sin sosiego, literalmente ardiendo por dentro, tiene lugar un incendio afuera de la casa, en frente, más exactamente. Esta afirmación se torna clave si se piensa en que no se ve fuego dentro de la casa, por ejemplo en la cocina, y es excepcional el fuego de las velas. En cambio el agua anega tanto los recintos hogareños como los exteriores del film. La madre invita a sus hijos a que en calma dejen de comer y salgan a contemplar el suceso, como si fuera –en ese lugar y en esa época– el único espectáculo posible. Los niños salen ansiosos y la cámara se queda con el encuadre del comedor, donde se ven los platos, el candelabro y una botella. Una vez que en *travelling* la cámara se retira, acompañada del tic tac de un reloj y el fuerte sonido de su campana que suena seis veces, anotando la hora y presagiando que algo va a pasar distinto del incendio, la botella que está en la mesa del comedor, sin causa aparente, cae al piso sin romperse. La botella animada es otra marca enunciativa que sorprende por su tensión emocional, pues en la anterior secuencia fue el

---

<sup>329</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 42.

cuaderno que cayó de la ventana. En *El espejo*, los objetos se animan como hipnotizados y sugestionados por la cámara, precisando, por la mirada detrás de ella. Diríase que para cada recuerdo excepcional hay una animación de la materia, un hecho irreal y extraordinario. Es una huella que se repetirá en el film hasta alcanzar el éxtasis en el cuerpo de María que se eleva por los aires. Como olvidar que el espectador ha sido introducido al film, justamente, con una sesión de hipnotismo.



El plano de los niños contemplando las llamas que se desprenden del incendio de la choza, no puede ser más conmovedor, incluso perverso, si se tiene en cuenta que fueron invitados por su madre a presenciarlo. Adentro de la casa, a espaldas de los niños, el enorme botellón con agua y flores; este es otro motivo que se repetirá en el film y del cual se dará cuenta a su debido tiempo. Afuera, frente a los niños, que yacen en el umbral, hipnotizados, una casa arde. La madre sentada contemplando las llamas que consumen la casa, diríase que goza como una diosa sentada en su poltrona de piedra. Es preciso anotar que la cámara está emplazada dentro de la casa, y muestra la escena a nivel de los niños e incluso, más adentro, desde la penumbra.



**Imagen 31.** *María Tarkovskaia tomando agua del pozo. Fotografía: Lev Gornung.*



**Imagen 32.** *La dacha que sirvió de base para la casa de El espejo.*

La yuxtaposición de fuego y agua (la lluvia que gotea del alero y la que María usa del balde), así como la combinación de sus potentes sonidos, reafirma la estética tarkovskiana. Los contrarios se juntan pero no se funden, pueden experimentarse al tiempo, en oxímoron; de allí la emocionalidad poética que brota de esta escena, tan bella como siniestra e, incluso, masoquista. Gastón Bachelard recuerda que Empédocles es el precursor de la filosofía de la ambivalencia, pues el fuego es bueno y cruel, y, por ello, es un dios. De allí que conviene no olvidar que el fuego es el principal instrumento del sacrificio<sup>330</sup>. Como sacrificiales serán las experiencias a las que el espectador asiste en varias películas del cineasta ruso. Por ejemplo, este motivo volverá a repetirse en *El espejo* en varias formas: cuando Alexéi evoca este incendio mientras conversa con su madre por teléfono, asociándolo al día en que su padre se marchó de casa; cuando María se baña para relajarse en la Imprenta Estatal, una vez comprueba que no ha cometido ningún error editorial; cuando Ignat quema ramas de un árbol seco en el patio, mientras sus padres hablan de su futuro y de «la zarza ardiente», diálogo que está, por cierto, salpicado de soledad y culpa.

<sup>330</sup> Bachelard, G. (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. 1ª ed. Barcelona: Paidós.





*Solaris (1972) / El espejo (1974)*



*Nostalgia (1983) / Sacrificio (1986)*

Así mismo, tiene equivalencia en otros momentos cinematográficos, como en *Andrei Rublev* (1966) cuando los tártaros queman el templo y los íconos; en *Solaris* (1972) el magma o cerebro pensante parece estar siempre candente y en constante ebullición; en *Nostalgia* (1983) el ermitaño Doménico se prende fuego para demostrar su fe inquebrantable en la palabra que predica, mientras el poeta Gorchakov transporta una vela encendida a través de una piscina vacía; y en *Sacrificio* (1986), culminación de esta cadena, cuando Alexander despojado de sus valores materiales quema su casa y se vuelve loco, creyendo salvar con esta acción absurda a su familia y a la humanidad de la hecatombe nuclear.

En suma, los contrarios que se incluyen sin disolverse configuran el estilo cinematográfico de Andrei Tarkovski. El agua, el fuego, la tierra y el aire, elementos constitutivos de la materia, se experimentarán en la filmografía del director ruso siempre diferenciados, fragmentados, en pugna constante; el fuego y el agua son fuentes de sacrificio, no encuentran la unidad primordial.

### 3.3 La escena primaria



#### 3.3.1 Entre el sueño y la vigilia: el cuclillo y el viento

El niño duerme, el canto de un cuclillo lo despierta, percibe algo fuera de la casa y se sienta en la cama. Por inserto aparece un plano que se volverá reiterativo en el film: árboles y follajes movidos con energía por el viento. La cámara muestra de nuevo al niño intentando conciliar el sueño, de repente pronuncia la palabra «papá». La escena que comenzó a color, ahora se ve en blanco y negro; parece un sueño dentro del sueño. «¡Mamá, allí hay un cucú!», es el primer recuerdo que Andrei Tarkovski tiene de su infancia, por lo mismo que está unido a su madre y al campo. El diálogo con la naturaleza como algo indispensable para la vida del ser humano, es un legado de su madre, en ella el niño educó su voluntad y forjó su futuro. No es coincidencia, entonces, que con el *cu cú* de un pájaro comience el primer sueño que da inicio a la *Infancia de Iván* (1961) y se reitere en su film autobiográfico<sup>331</sup>.

El canto del cuclillo vuelve a despertar al niño que de nuevo se sienta, espera unos segundos intentando quizá certificar que su padre ha llegado a la casa; en seguida se baja de la cama y decide ir en dirección al cuarto contiguo donde se supone duerme su madre. Una vez en el umbral de la habitación el cuclillo insiste con su canto monótono; la cámara en semi-subjetiva muestra una prenda blanca que pasa de lado a lado de la habitación. ¿El niño está despierto o sueña? Se puede hablar de un oxímoron cinematográfico donde sueño y vigilia coexisten, y nada es más real que un sueño.

<sup>331</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 50. Véase también: Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 51. El canto del cuclillo tiene influencia en ciertas manifestaciones populares de Rusia. La tradición cuenta que se le puede pedir a esta ave augurar cuántos años de vida le quedan a la persona, cuya respuesta será equivalente al número de veces que la kukushka diga ku. En contextos religiosos esta ave puede ser mal agüero: augurar incendios, pérdida de cosechas o muerte del ganado. Véase también: [http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012_02_01_archive.html) (Consulta 10/06/2012).



En esta escena los órdenes auditivo y visual son potenciados en su máximo grado: el canto de un cuclillo reverbera en el oído del niño y del espectador, el viento envuelve la dacha con sus ruidos, la voz del padre se aloja en la memoria del niño obligándolo a preguntar por su presencia, las gotas de agua caen y las potentes imágenes oníricas que la escena desborda como espacios atemorizantes: el padre y la madre semidesnudos, los cabellos mojados de la madre que posa como un ser fantasmal, el agua que se cuela por el techo y las paredes, las velas encendidas, los pedazos de techo que caen al piso, los espejos que por todos lados reflejan a la madre que se cubre con un chal, la mujer anciana que aparece como fantasma en una de las paredes, la mano misteriosa que repasa por la imagen de la anciana, la mano tensa que desprende fuego. La escena primaria puede experimentarse como trauma, fijando las representaciones inconscientes del sujeto. De suerte que en esta escena primordial hay fantasía elaborada por la percepción y el sueño, por la realidad y el inconsciente. Trazar la diferencia entre oír y escuchar, ver y mirar, es demarcar la línea entre el significado y el sentido. Desde luego que para un niño de cinco años esto es confuso y desestabilizador, y la pérdida de realidad lo conduce al delirio.



¿El niño está despierto o sueña? No es una pregunta ingenua, pues bien se sabe que mientras el niño duerme la relación amorosa de los padres tiene lugar. Los jadeos, abrazos y ruidos que la pareja produce se internan en el sueño del niño, convirtiéndose en una pesadilla que amenaza con aniquilarlo. La angustia lo despierta y, entre dormido y despierto, acude a la habitación de sus padres. Generalmente cuando esto ocurre, por demorada que sea la atención de los progenitores, la puerta se abre y éstos pueden tranquilizar al niño, asegurándole que nada ha ocurrido, que puede volver a conciliar el sueño. González Requena describe la angustia del niño frente el encuentro sexual de sus padres como:

Y por cierto que es ésta una de las más sencillas y eficaces pruebas de la existencia del inconsciente: el que ciertas cosas, ciertos sucesos que en su momento fueron vividos con

extrema intensidad, luego fueron olvidados, permaneciendo así latentes, inconscientes, pero no por ello menos presentes, en algún lugar vedado de su memoria.

[...] El padre, por tanto, solo se hace realmente presente, en tanto figura diferenciada, como el tercero que se interpone en la relación dual –y narcisista– que el niño mantiene con su madre, arrebatándole el objeto de su deseo y así, llevandoselo tras cierta puerta que queda cerrada.

Y allí, tras esa puerta, en ese espacio inaccesible, el objeto amado –y ya perdido– gime. Por eso los ruidos procedentes de ese espacio interior cuya puerta cerrada clausura provocan en el niño la más intensa angustia: su todavía frágil Yo, en todo dependiente de la figura materna, al verse solo, abandonado, experimenta la posibilidad de su quiebra<sup>332</sup>.

### 3.3.2 Diosa del fuego como del agua

Efectivamente, un quiebre es lo que ocurre en esta escena de *El espejo*, pues en primera estancia no hay puerta que clausure la mirada, que prohíba su acceso convirtiendo el espacio en sagrado, y, además, el niño que ya está en el umbral, frente a la escena, no es socorrido por ninguno de sus padres. Si la puerta significativa no está, el goce y la muerte que allí tiene lugar, ceñirá de manera especial la experiencia del sujeto<sup>333</sup>. Por otro lado, no hay felicidad en la pareja; por el contrario, la casa que es el lugar donde la madre reina, se torna tenebrosa. Es más, la imagen en blanco y negro está llena de sombras, el espacio es sórdido y los objetos son lúgubres. La cámara, tan cerca como puede del objetivo, escribe un ritual de adoración a una mujer convertida en diosa amenazante, insatisfecha, vengadora; el hombre semidesnudo y triste la ayuda a lavarse el cabello. El medido ralentí acompañado del ruido de las gotas de agua, más la música expresionista de Eduard Artemiev que acentúa el potente onirismo, tan sorpresivo como siniestro.

<sup>332</sup> González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos, la eficacia simbólica*. Madrid: Akal, pp. 31-35.

<sup>333</sup> Citado por Torres, L. (2006). *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Valladolid: Caja España, pp. 210-211. La referencia es a la enseñanza de Requena, quien reelaborando las ideas de Freud, observa que si bien la escena sexual es traumática y en un segundo lugar simbólica, hay que tener en cuenta que «chocar con lo real no es lo mismo que poder participar en la elaboración simbólica del choque»



La diosa del fuego que contemplaba el incendio de la casa en medio de la lluvia en la anterior secuencia, ahora reina en el agua, por eso, tan pronto como deja de ungirse en la tinaja, el agua brota a torrentes de las paredes agrietadas de la casa, anega el recinto, resbala por el espejo, lo inunda todo. El techo removido por la humedad se cae a pedazos mientras una vela encendida y diminuta resiste, contra toda lógica, la hecatombe. No obstante el poder del agua, ésta no puede apagar el fuego, como sucede con la casa que arde bajo la lluvia, como el fuego que cubre la mano rígida y que arde de ansiedad.



Jesús González Requena afirma con toda contundencia que «en el universo de Andrei Tarkovski, hay alguien más fuerte que Dios: es, no cabe duda, la Diosa del Agua»<sup>334</sup>. Para el sentir mitológico, es en el elemento agua en donde habitan los secretos primigenios de la vida; Walter F. Otto en *Dioniso* (1960), escribe que es allí donde mora Dioniso en su doble rostro: alegre y vivificante/misterioso y peligroso; y agrega:

El nacimiento y la muerte, el pasado, el presente y el futuro cierran aquí filas. Allí donde se encuentran los orígenes del Devenir, está también la profecía. De ahí que los espíritus del agua sean proféticos. Y la belleza todopoderosa, la fascinación a la que se abren todos los tesoros del Devenir: Afrodita surge de la mar, creada de la semilla de Urano flotando en las ondas. Vivificación, frescor y alimento que se derrama con el agua por toda la creación<sup>335</sup>.

No puede haber otra metáfora visual más eficaz que ésta para describir el desalojo interior de la conciencia, el desmoronamiento psíquico del sujeto. Si en la escena anterior, los niños podían contemplar las llamas que ardían en la casa, lo hacían a cierta distancia, como algo que les incumbe. Aquí, en cambio, el agua literalmente invade al niño, la casa lo aplasta, tal como afecta a quien está delante y detrás del objetivo de la cámara participando del singular acontecimiento. La presencia del tercero en la relación dual ha hendido la Imago Primordial y amenaza con desgarrar el yo narcisista del niño que, sin embargo, resiste (acaso como la vela encendida) alucinando e intentando restituir esa imago placentera. Tiene lugar, entonces –nos recuerda Requena–, la primera experiencia del deseo como diferente de la pulsión, pero solo cuando la madre mira en otra dirección, haciendo emerger el falo «como una magnitud nueva del universo figurativo del niño: eso de lo que la madre carece y que aparece como el rasgo constitutivo del tercero, el padre»<sup>336</sup>.

No obstante, para Alexéi está presencia del padre (el tercero) que visita en la noche la casa de su madre, al igual que la visita del médico al inicio del film, es fugaz y por consiguiente el sujeto no podrá forjar su deseo en plenitud, pues lo real no queda modulado por lo simbólico. El padre ausente, presente solo por momentos, «visita de médico», dicho popular, no puede articular el relato necesario para el niño. Así las cosas, lo real del incesto retorna y lo imaginario apenas si puede contenerlo; pues el agua, materia asociada totalmente

<sup>334</sup> González, Requena. J. (2009). *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009, op. cit. Recuperado el 22 de febrero de 2013, de <http://gonzalezrequena.com/?p=17882>

<sup>335</sup> Otto, W. (1997). *Dioniso*. Madrid: Siruela, p.118.

<sup>336</sup> González Requena, *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 544.

a la madre y al universo femenino, desbordará hasta la concepción misma de forma que Tarkovski tiene de su cine. En un seminario que dirigió el cineasta –ya citado–, refiriéndose al agua, dijo:

[...] he de decir que tal vez mi próxima película sea un filme submarino, y que el agua tiene cada vez más importancia en mi modo de hacer cine. O quizá haga una película sobre el diluvio. En todo caso, todos esos elementos son un medio inconsciente para dar expresión material al sentido del tiempo, que para mí es la cuestión fundamental. Cuando veo toda esta agua alrededor de mí y los reflejos de la luz en el agua, pienso que toda el agua del mundo es una molécula, y eso me da el sentido de la unidad de la materia. El agua es para mí como la sangre del mundo material<sup>337</sup>.

### 3.3.3 La escena tan bella como siniestra



**Imagen 33.** En el centro: *La Ginebrina de Benci* (1474-76), de Leonaro da Vinci.

María, que ha pasado por un espejo y paredes donde corre agua, se pone un chal. La destrucción parece terminar cuando la mano de María joven limpia un trozo de la pared que, por efecto del agua, se convierte en espejo, reflejando a otra mujer, esta vez mayor que ella: una anciana surge y se agranda lentamente desde el fondo. Por cierto que las dos mujeres ahora visiten el mismo chal, la postura es igual, solo que asimétrica. La mujer vieja, sin expresión definida, termina coincidiendo con la mano de la mujer joven que parece acariciar la imagen en la pared como lo hiciera con un retrato antiguo, como si fuera la misma persona intentando reconocerse en lo que ve. En el lado izquierdo del encuadre, junto a la anciana, se ve un árbol frondoso –motivo nuclear en la filmografía tarkovskiana, aunque es más utilizado en su sentido marchito–. La composición es renacentista, el arco de medio punto la define; se

<sup>337</sup> Tarkovski citado por Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 604.



diría que evoca una de las pinturas de madonas de Leonardo da Vinci, la Ginebrina de Benci en cuyo rostro Tarkovski leyó lo indefinible del oxímoron: lo bello y lo sinestro. Siguiendo este patrón, el cineasta identifica a su madre con la actriz que la representa cuando joven; en otro momento de la película, la Terechova también encarna a la esposa del narrador-protagonista. Es la mirada espejeante la que devuelve el oxímoron de lo atractivo y repulsivo. Este aspecto se analiza en varias situaciones y hace parte de la estética propiamente tarkovskiana consignada en su libro *Esculpir en el tiempo*. En esta tendencia, el cineasta no solo ubica a Da Vinci, sino a Bach, Tolstoi, Dostoievski. El cineasta escribe que es imposible decir con precisión si la Ginebrina de Benci resulta simpática o desagradable, porque a la vez que atrae, repele:

Hay en ella algo inexplicablemente bello y algo declaradamente diabólico, que nos asusta. Algo diabólico no en el sentido de la atracción romántica. Algo que, simplemente, está más allá del bien y del mal. Una magia de signo negativo, que encierra algo casi degenerado y, sin embargo... bello. En *El espejo* utilizamos ese retrato, por una parte, para introducir en los acontecimientos la dimensión de lo eterno. Pero, por otra parte, estaba pensando, como contrapunto al protagonista de la película, puesto que la Terechova, que hacia ese papel, también puede ser a la vez atractiva y atemorizante<sup>338</sup>.



<sup>338</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 131-132. Este aspecto se analiza en varias situaciones y hace parte de la estética propiamente tarkovskiana consignada en su libro. En esta tendencia, no solo ubica a Da Vinci, sino a Bach y a Tolstoi.

La escena primaria aloja la ambigüedad de ser tan real como fantasmática. En ella el sujeto es testigo del coito de sus padres y el trauma de este descubrimiento se convierte en una fijación de las representaciones inconscientes del sujeto<sup>339</sup>. De allí el delirio que borra la frontera entre la realidad y el sueño, entre lo prohibido (el incesto) y lo permitido (la ley). El narrador-personaje-Alexéi transfiere el deseo a la actriz joven que interpreta a la propia madre del cineasta, aunque ésta también actúa como ella misma, mezclando así los tiempos de la fantasía con la memoria, reconstruyendo el pasado en un presente continuo. Vale insistir que la actriz (Margarita Terékhova) interpreta en *El espejo* a María y Natalia, madre y esposa del narrador-personaje y del director del film. Lectura inequívoca de que el deseo incestuoso se multiplica y repite, de que la pesadilla no ha terminado.

Tanto el fuego como el agua son elementos que reinciden en el imaginario Tarkovskiano. Llueve dentro de la casa –el espacio familiar por excelencia– o arde a distancia. De igual forma en el epílogo de *Solaris* (1972), cuando Kelvin retorna a la tierra (¿sueño o realidad?) y se reencuentra con su padre, antes de arrodillarse ante él, en un acto de amor y de piedad, llueve inexplicablemente dentro de la casa y el padre es bañado literalmente, aunque conviene puntualizar que esa agua es caliente o ácida; lo mismo ocurre en la «habitación de los deseos» en *Stalker* (1979), cuando los tres viajeros han tomado conciencia de su lugar en el mundo y, por ello mismo, desprovistos de fe, no pueden solicitar sus deseos por temor a lo que esconde su interior. Agua y fuego invaden las puertas en escena del texto-Tarkovski; agua y fuego siempre en pugna, quizá por eso el agua, aunque somete al fuego, no puede dominarlo del todo; sin embargo, es el agua la que envuelve a los personajes como líquido amniótico en situaciones límite.



*La infancia de Ivan (1961)*

<sup>339</sup> En el capítulo I dedicado a la teoría y metodología, en el apartado sobre La experiencia, se expuso una sucinta explicación sobre la fantasía (Freud), el fantasma (Lacan) o la escena fantasmática (González Requena); éstas, sean conscientes (sueños diurnos) e inconscientes (incluyendo la escena la primaria), son manifestaciones del deseo del inconsciente del sujeto, y éste las dota de un especial estatuto de realidad psíquica.



*Solaris (1972)*



*El espejo (1974)*



*Stalker (1979)*

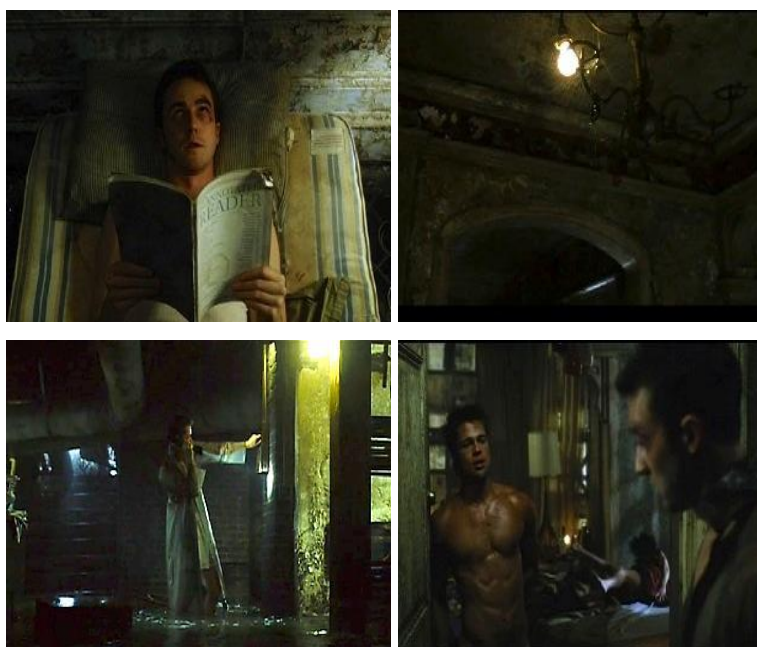


*Nostalgia (1983) / Sacrificio (1986)*



La casa gótica –en el sentido moderno de estetización de lo monstruoso– que se descompone, que tiene vida propia y causa terror, es desarrollada por el cine de Tarkovski y caracterizada en su máximo expresionismo por el cine posclásico. Un film ejemplar al respecto es *El club de la lucha* [*Fight Club*, 1999] de David Fincher, en él se reelabora la escena primaria de manera similar a como ocurre en *El espejo* (1974). González Requena en su estudio sobre el film de Fincher, a propósito del encuentro íntimo entre Marla Singer y Tyler Durden (alter ego del protagonista anónimo), escribe:

La casa, entonces retumba. Se desprenden trozos del techo. Tiembla la luz. Cae agua por todas partes. De hecho, El club de la Lucha reedita la casa expresionista, dotada de una siniestra vida orgánica, que caracteriza al cine de terror posclásico; pero es necesario añadir que, a la vez que la reedita, hace explícito el motivo central que late en ella: la vivencia infantil de la casa materna como expansión del cuerpo mismo de la madre<sup>340</sup>.



**Imagen 34.** *El club de la lucha* (1999,) de David Fincher.

Queda de esta manera configurada –en lo esencial– la escena primaria en el cine posclásico, pues en ella tiene lugar el acto sexual de los padres frente al hijo que participa al interior mismo de la escena, por lo mismo que no es atendido por la función simbólica de la palabra del padre y que a merced de la mirada-espejo de la madre quiebra la subjetividad

<sup>340</sup> González Requena, J. (2008). *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata* (IX). Madrid: Caja España, p. 149.

hasta ser abrazado por la psicosis. La pesadilla que causa este desgarró, no cesa de escribirse en la cultura audiovisual de nuestros días.

### 3.3.4 La pesadilla continúa

La cámara comporta dos escrituras: por un lado, en semi-subjetiva toma el lugar de la mirada del niño como en una pesadilla que fue experimentada, una película que se proyecta frente a sus ojos; por otro, es autónoma y dirige la mirada del espectador como una pesadilla que ha regresado, o, mejor, que emerge porque nunca se ha ido y que es posible experimentar cinematográficamente. La mujer parece tierna y, al mismo tiempo, terrorífica, es una diosa que atrae y asimismo da miedo; el agua filtra las paredes y el techo se desploma a pedazos. Del fondo de una pared va surgiendo lentamente la figura de una anciana; el espectador luego sabrá que es la madre de Andrei Tarkovski. La cámara se encarga de escribir en la pared-espejo translucida por el agua que allí corre, la correspondencia entre estas dos mujeres: algo las yuxtapone y las identifica.



No se puede olvidar que esta escena ocurre antes de la conversación por teléfono entre el narrador-protagonista y su madre; en la conversación Alexéi le dice que ha soñado con ella aunque no da ningún detalle; en realidad no es necesario, el espectador ya ha visto el sueño y sabe de qué está hablando el narrador. Este episodio donde Alexéi a los cinco años mira a sus padres en la intimidad, es experimentado como trastorno onírico o sueño-pesadilla, y será enunciada –en la escena que sigue– por Alexéi adulto a su madre por teléfono (voces en off), mientras la cámara hace un lento y cadencioso recorrido por el interior de la casa donde el episodio debió tener lugar cuando éste fue niño. Si la fantasía está construida en torno a un núcleo sonoro, los sueños se conforman con imágenes, aunque para llegar a ellas es preciso la palabra; de allí la necesidad del narrador-protagonista de conversar con su madre por teléfono: «Acabo de verte en sueños, mamá. Como si todavía fuera un niño». Esta escena debió montarse antes que la escena primaria, no obstante, se ensambla después como un recuerdo; nada extraño, si se piensa en que más allá de la complejidad fílmica que buscaba Tarkovski, el motivo real obedece a la pesadilla que sigue vigente en su mundo de adulto. El director realmente logra escamotear el saber que tiene lugar en la secuencia, desarticulando la dramaturgia del relato clásico, como lo justificó varias veces al prescindir de las unidades clásicas de espacio y tiempo y al permitir que distintas escenas y planos «se asocien espontáneamente, por así decir, editándose a sí mismas, conforme a su estructura interior propia»<sup>341</sup>. Toca fondo con lo emotivo el director ruso, a fin de conmover al espectador con lo que él denominó al estilo griego: «una especie de acto moral purificador»<sup>342</sup>.

Esta cosmovisión del cine y este recurso de montaje, en nada distinto a como actúa el sueño que muestra primero y luego el sujeto intenta verbalizar, evita pensar en la escena como un simple recuerdo del pasado y la ubica en un presente continuo, o, mejor, es un pasado que se actualiza removiéndolo el desgarramiento. Más allá de ser un síntoma y del escamoteo del montaje, lo que aquí se repite es el recuerdo reprimido que se ve como sueño y que se vincula o intenta vincularse a lo real en la palabra y a su dimensión simbólica. Como se sabe, la palabra articulada al inconsciente, a la memoria y al olvido, es el eje fundamental del psicoanálisis freudiano. De allí la necesidad que tiene el narrador-Alexéi (y el director-Andrei) de apalabrar lo que le atormenta llamando por teléfono a su madre, aun cuando la llamada fracasa como se verá enseguida, pues no es ella la indicada para apalabrar eso que allí lo desgarró. Lo interesante es que el héroe lírico (Alexéi-Andrei) ha intentado develar la

<sup>341</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 424.

<sup>342</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 385.

verdad que allí tiene lugar en imágenes; sin embargo, la verdad solo tiene fundamento en la palabra, por ello tiene estructura de ficción, como diría Lacan<sup>343</sup>.

### 3.3.5 La llamada, las palabras débiles, el sueño

Como si fuera una conclusión de las primeras escenas del film, este plano-secuencia que le sigue a la escena primaria parece aclarar varias cosas a través de la llamada que Alexéi le hace a su madre, entre ellas la del incendio asociado al día en que el padre se fue de casa. No obstante, eso que las voces en off dicen, el espectador tuvo la oportunidad de pensarlo cuando veía la escena. Es decir, parecen redundantes. La ubicación de esta escena en el film llama la atención, el narrador-personaje duda de si su padre se fue antes o después del incendio, quizá porque el episodio que sigue al incendio es decisivo para sus recuerdos. No sabe cuándo vio a sus padres en la habitación juntos; si ocurrió cuando su padre ya se había ido, esta escena no puede haber sucedido, por consiguiente no es más que un sueño como le contará a su madre. Alexéi tiene la necesidad de preguntar estos datos a su madre, pero ésta se confunde, quedando en entredicho y suspendida la pregunta por la presencia de su padre en la habitación.

El plano secuencia inicia con un paneo de izquierda a derecha, describe la pared y dos ventanas carcomidas por el tiempo, diríase a punto de caerse, como si esta escenografía fuera el resultado de la escena anterior cuando la casa era devastada por el agua y caía a pedazos. Entonces, ¿realmente ocurrió o fue un sueño? El paneo continua, a su paso muestra una paloma en el marco inferior de la ventana, un afiche con el icono de «La Trinidad» de Andrei Rublev, el personaje central de la película que lleva el mismo nombre, una chaqueta colgada del perchero, el infaltable jarrón con flores, una jarra, una retrato de su madre.

(Voces en off)

MADRE: ¿Alexéi?

ALEXEI: Hola, mamá

---

<sup>343</sup> Lacan, J. (1988). *El seminario VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. *El espejo* es una ficción cinematográfica que configura una verdad que precisa ser estructurada en el yo que es «un síntoma privilegiado en el interior del sujeto. Es el síntoma humano por excelencia, la enfermedad mental del hombre» (Véase: Lacan, J. (1990). *El seminario I, sobre los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós. 6ª Reimpresión, pp. 31-32). Freud, en *La sexualidad en la etiología de la neurosis*, escribió que «los síntomas más complicados se nos revelan como representaciones disfrazadas de fantasías, cuyo contenido es una situación sexual» (Freud, S. (1970). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. 4ª ed. Madrid: Alianza Editorial, p. 16).

MADRE: ¿Qué te pasa con la voz?

ALEXEI: Nada Grave, angina debe ser. Durante tres días no he hablado con nadie. Me pareció que es bueno callar. *Las palabras no pueden transmitir todo lo que siente el hombre, son débiles, les falta fuerza.*



El paneo se estabiliza en este punto e inicia un prolongado y cadencioso *travelling* que coincide cuando la voz en off habla del sueño donde ha visto a su madre. Si las palabras no pueden decir lo que realmente se siente porque no tienen fuerza, las imágenes sí pueden, y éstas muestran despojos, soledad y desgarró. ¿Cómo evitar pensar en la competencia agonística entre el cineasta que trabaja sobre todo con imágenes y su padre que, como poeta, trabajaba con palabras?<sup>344</sup> Si las palabras son débiles, es porque Tarkovski considera que su padre-poeta nunca ha pronunciado palabras fuertes, vale decir, verdaderas. Es pertinente aclarar que la poesía de Arseny gozaba en la cultura soviética de enorme prestigio y aún hoy lo sigue teniendo para la historia de la poesía rusa; sin embargo, la relación que aquí se teje es con la palabra del padre-poeta y no del poeta-padre; de hecho, el hijo convoca al poeta-padre, no únicamente en *El espejo* (1974) –que, confesó, le interesaba demasiado, pues incluye su voz y sus poemas–, sino en *Stalker* (1968) y *Nostalgia* (1983). En esta actitud ambigua, de condenar la palabra por débil y sin embargo incluir la poesía de su padre en sus films, el cineasta moviliza el goce que, por presencia y ausencia de la palabra, le aguarda en su trabajo creativo.

<sup>344</sup> Arseny Tarkovski, aunque había escrito poesía desde su más remota juventud –en la guerra en la que participó en el frente de batalla y le dejó una honda secuela corporal y la censura soviética de la Unión de Escritores–, comienza a tener éxito como poeta a partir de sus cincuenta años y publica su primer libro *Antes de la nieve* en 1962, a partir de este momento le seguirán varios libros; por su parte, Andrei, su hijo, aunque ya había realizado un par de cortos importantes, fue con *La infancia de Iván*, rodada en 1961, que comienza a llamar la atención de la crítica cinematográfica.

Si las palabras no son eficaces, las imágenes que el director construye de manera poética son concretas y absolutas; de allí que puedan expresar el inconsciente devastado como si fuera el interior de una casa que se desintegra. Una conclusión de esto es la experiencia destructiva que el espectador ha experimentado; primero como un incendio exterior y luego como una inundación interior. Lacan, en *Los síntomas del neurótico*, lee palabras amordazadas que expresan transgresiones y concluye que «por no realizar el orden del símbolo de una manera viva, el sujeto realiza imágenes desordenadas que lo sustituyen»<sup>345</sup>.

Las palabras que se dicen en el teléfono contienen el desgarró, la honda herida que late entre lo Real y lo Imaginario, y por tal motivo esas palabras que circulan contenidas entre el narrador y su madre tampoco tienen fuerza, son apenas la información de un recuerdo inevitable. Se ha disfrazado todo, los datos que Alexéi desea confirmar con su madre acerca del incendio y la partida de su padre son nada más que eso, datos que se adecuan a un momento histórico que la memoria intenta certificar. En realidad, Alexéi no necesita de la confirmación de esos datos para saber acerca de la verdad que subvierte su subjetividad y su deseo. La verdad queda disimulada porque la palabra fracasa. ¿Cómo entender la confusión temporal de Alexéi? El narrador-personaje intenta verbalizar esta falla o desgarró pero no encuentra *el otro* adecuado, de ahí la incomodidad que le causa a María la pregunta de su hijo; retorna, entonces, el sentimiento de que siempre están riñendo, de que Alexéi nunca podrá dejar de sentirse culpable.

ALEXEI: Acabo de verte en sueños, mamá. Como si todavía fuera un niño. A propósito, ¿en qué año nuestro padre nos dejó?

MADRE: En 1935... ¿Por qué preguntas?

ALEXEI: ¿Y el incendio? ¿Recuerdas, se quemó el henal en el caserío?

MADRE: También fue en el 35. Bueno, me has enredado toda... Sabes... se murió Elizaveta. Con la que trabajábamos en la imprenta.

ALEXEI: Oh, Dios, ¿cuándo?

MADRE: Esta mañana.

ALEXEI:- ¿Qué hora es ahora? ¿Ahora qué?

---

<sup>345</sup> Lacan, J. (2005). *De los nombres del padre (Lo simbólico, lo imaginario y lo Real)*. Buenos Aires: Paidós, p. 33. La edición del volumen está al cuidado de Jacques-Alain Miller y en la presentación anota que reúne los dos textos con diez años de diferencia, entre otras razones, porque una de las últimas enseñanzas entre «humorada y sentencia» de Lacan, fue que lo simbólico, lo imaginario y lo real son los verdaderos Nombre del Padre.

MADRE: Cerca de las seis.

ALEXEI: ¿De la madrugada?

MADRE: ¿Qué te pasa? De la tarde...

ALEXEI: ¿Por qué siempre nos peleamos? Perdóname si soy culpable. (Silencio. Se cuelga el teléfono).

El *travelling* avanza por las habitaciones como por entre un túnel onírico, ventral, apenas decoradas por restos de cosas que, en otro momento, debieron estar en las paredes y en el piso bien dispuestas. Es un espacio ambiguo, como el sueño de Alexéi que no cuenta a su madre, pero que el espectador ya ha visto como la escena primaria. El movimiento de la cámara termina y esta encuadra en las cortinas azules y un pequeño espejo asegurado en una de las columnas. No hay duda, el incendio del cobertizo fue real y está unido a la ausencia de su padre; pero ¿y la escena de sus padres en la habitación, a media noche?, ¿fue real o fue un sueño?, ¿acaso el poeta después de estar separados visitaba a su ex esposa y esta accedía a su deseo? Es tan potente esta huella que literalmente hace delirar a Alexéi; de allí que pierda la noción del tiempo, pues no sabe qué hora es o si es de mañana o es tarde. Son las seis de la tarde, dice la madre; como seis eran las campanadas del reloj antes de caer la botella del comedor, después de que los niños se levantan para ir a contemplar el incendio.



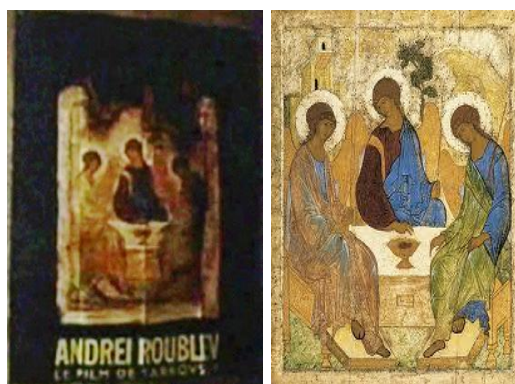
¿Por qué se confunde la madre cuando Alexéi le pregunta por la fecha de los acontecimientos, si está claro que coinciden en el mismo año?, ¿no es en este momento que la pregunta se vuelve incómoda y la madre se ve obligada a cambiar la conversación anunciando la muerte de una antigua amiga?, ¿y no es menos cierto que el tono de la madre está ahora salido literalmente de tono, razón para que Alexéi pida perdón y se culpabilice? De suerte que la angustia de la escena anterior se torna culpabilidad en la escena que sigue. Para Freud, en la relación imaginaria —que es dual— la angustia se distingue a dos niveles: por un



lado, está ligada a una «situación de peligro» como la separación original del nacimiento y se repite cuando se presente una situación de insatisfacción/necesidad parecida; por el otro, como reacción a la ausencia del objeto de deseo, pérdida del ser amado (la madre), y se reprime el deseo incestuoso dando lugar a la castración<sup>346</sup>. Por su parte, en la relación simbólica, un tercero entra en la relación narcisista y abre una mediación real, construyéndose otro registro, el de la Ley o la culpabilidad<sup>347</sup>. Es notable en el texto fílmico tarkovskiano la culpabilidad en ausencia de la Ley, y esto porque con Alexéi no se da la castración simbólica que elabora el Edipo y construye, por tanto, la dimensión inconsciente donde el deseo luego supera la falla. En ausencia del padre solo tiene lugar la experiencia de castración, que es bien distinta, propiciada por la madre.

### 3.3.6 El espejeo del tiempo y la mano que arde

Las voces en off que conversan telefónicamente mientras la cámara se pasea por la casa vacía, acentúan la atmósfera de extrañeza donde el pasado se engarza al presente continuo como un *déjà vu*. La escena expresionista está en el presente. Los personajes hablan de algo ocurrido en el pasado como si hubiera sido un sueño. Mientras conversan madre e hijo, la cámara en subjetiva recorre las habitaciones de la casa que ya no es la de la infancia, ha pasado mucho tiempo, el icono que inspira el largometraje Andrei Rublev de Tarkovski colgado en una de las paredes lo certifica. Una muy particular acronía. ¿De qué podría valer la anotación?, ¿qué es lo que la cámara en plano-secuencia escribe?



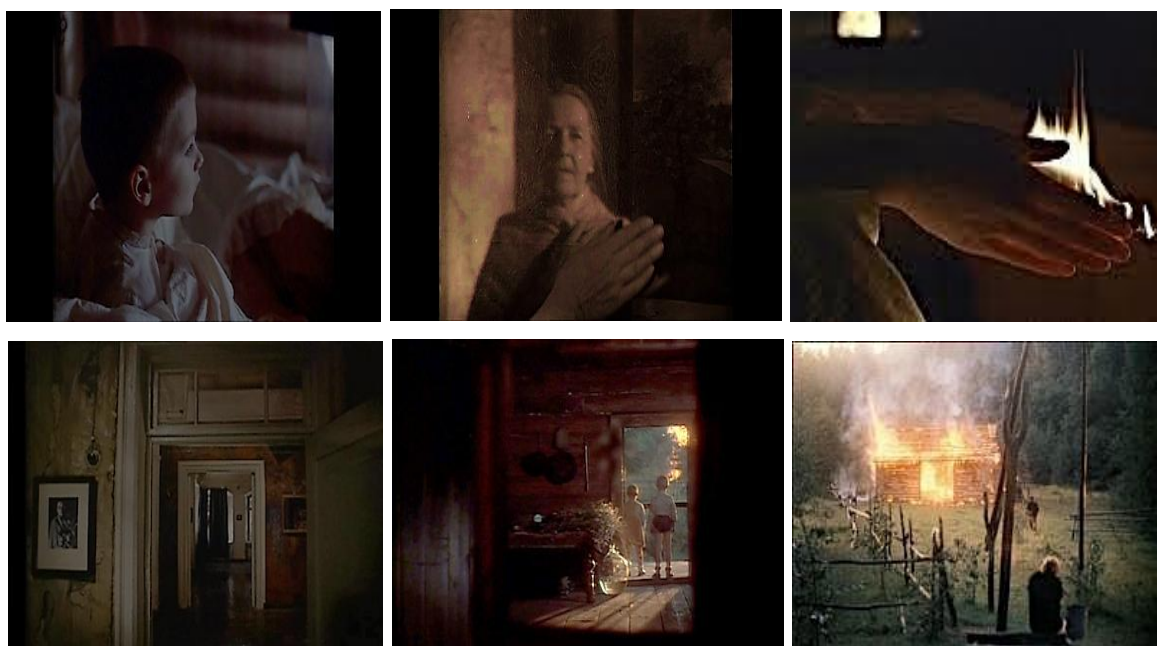
**Imagen 35.** *La Trinidad* (1422 y 1428) de Andrei Rublev.

<sup>346</sup> Freud, S. (1973). *Inhibición, síntoma y angustia* (1925-1926). 3ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 36-43.

<sup>347</sup> Lacan, J. *De los nombres del padre*, op. cit., pp. 40-41.



Es preciso recordar que del tiempo presente en que ocurrió el prólogo, se va al pasado mediante un *flash back*; ahora, la historia que se veía en pasado se mueve al presente para hablar del pasado. El tiempo fluye tan viejo como actual, es un mismo tiempo detenido como el agua de un estanque. Este plano-secuencia en presente continuo que devora pasado y futuro, reafirma la honda huella que dejó en Alexéi (Andrei) estos sucesos ocurridos a los cinco años, tal como es el sueño-pesadilla persistente para el adulto. Dos personas hablan de una tercera que está ausente; el icono «La trinidad» de Rublev que se muestra gastado y derruido como un vestigio, parece convocar el amor espiritual que une al padre con el hijo y que en esta secuencia se manifiesta fracturado<sup>348</sup>.



Que el incendio coincida con la partida del padre, no es difícil de asociar si se tiene en cuenta que la enunciación lo ha hecho notar varias veces: el fuerte viento del inicio, la soledad de la madre, la complicidad del hijo, el incendio, el viento en los árboles, etc. Sin embargo, que la ausencia del padre haya sido la causa para que ese incendio ocurra, es algo para pensar. En la escena del incendio se puede ver que quién estaba ardiendo de dolor y

<sup>348</sup> El icono de la Trinidad de Andrei Rublev es un compendio de Teología Trinitaria que data, aproximadamente, del año 1411 y se encuentra actualmente en la Galería Tetriakov de Moscú. El icono representa, en una primera visión, la visita de los tres ángeles a Abraham junto al encinar de Mambré. El campo simbólico de esa escena del Antiguo Testamento conduce hasta Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo unidos por el amor a través de la eucaristía. El fondo del cuadro representa la historia de la salvación: **la casa** es el lugar de la presencia de Dios en medio de su pueblo; **el árbol** es el lugar de la prueba del bien y del mal, y **la montaña** es el lugar de la ley de Moisés y de Jesús. Véase: [http://www.hermanastrinitarias.net/FFL/TRINIDAD/Icono\\_de\\_Rublev.html](http://www.hermanastrinitarias.net/FFL/TRINIDAD/Icono_de_Rublev.html) (Consulta: 12/08/2013).

rabia es justamente la madre. Nada impide pensar que ella, en su desasosiego, haya sido la causa del incendio, pues si quemó sus escritos pudo, probablemente, quemar el cobertizo. ¿Cómo entender el nerviosismo de la madre desplazándose por la casa, la mirada del niño embargada por la angustia de la madre, la llamada del hijo ya adulto por teléfono en una atmósfera de duda y de confusión por parte de la madre? Una imagen al final de la secuencia de la escena primaria cobra aquí mucho sentido: se trata de una mano que soporta el fuego y que está literalmente encendida. Es la misma imagen que aparece en la escena donde Alexéi, a los doce años, protagoniza el episodio del espejo mientras la madre comparte un secreto femenino con la dueña de la casa en un cuarto contiguo y que (véase el apartado *El punto de ignición*). Hay, sin embargo, otra imagen que compromete lo dicho anteriormente: la imagen de un incendio a lo lejos que cierra la secuencia de la imprenta y que irrumpe como un recuerdo de culpa mientras María se baña.

Un secreto se ha fraguado entre madre e hijo. Uno que redime y al tiempo culpabiliza a los dos personajes. La cinematografía de Tarkovski está poblada de esta dinámica entre lo real y lo imaginario, en ausencia de una palabra eficaz que ciña la ansiedad y el masoquismo, ambos metaforizados en una mano que arde.

### 3.4 La errata y la culpa

#### 3.4.1 El laberinto

El *travelling* interior de la casa que domina la escena anterior termina enlazándose por corte con otro en idéntica dirección, solo que esta vez no es una subjetiva, sino una semi-subjetiva en exterior de María corriendo por todo el centro de una calle poblada de árboles y hojas otoñales. Detrás de los árboles se ven grandes edificios gubernamentales, al fondo dos bombillas iluminan el final de la calle y se muestra el frontis de un edificio de oficinas. La mujer avanza apresurada, diríase que desesperada, en dirección a los focos de luz que componen una atmósfera invernal un tanto lúgubre. El blanco y negro de la fotografía, el sonido tenso del ambiente y las voces confusas en off refuerzan la tragedia que parece aguardarle al personaje.



La composición de la fotografía parece clásica, mas la perspectiva y el punto de fuga están descentrados; así, el personaje se desplaza por un extremo del encuadre, muy cerca al punto áureo izquierdo, configurando una asimetría dinámica. Esta composición se rompe y, justo cuando la mirada se ha acostumbrado a la perspectiva del encuadre, María gira a la derecha y se interna en los árboles, abriéndose paso por entre mallas de hierro y callejones. Se ve cansada, angustiada, el sonido de su agitado movimiento la delata. Pronto la mujer cruza una calle donde llueve torrencialmente, un automóvil negro y un edificio se ven cubiertos por el agua. Nada extraño que irrumpa la lluvia en un film de Tarkovski, más si es un evento de tensión donde una mujer está involucrada. De súbito, y cuando menos se espera, llueve, corre agua, se inundan los recintos.



De repente se abre violentamente una puerta y aparece María en plano medio; en frente hay un vigilante, María le muestra su carnet de trabajadora y él la deja pasar. La cámara la sigue, jamás la abandona. Diríase que el personaje entra en un laberinto, en donde

aquello que la atemoriza se encuentra oculto entre la sombras; de allí el prolongado plano secuencia, la demora de la acción del personaje en busca de su objetivo. El cine manierista de Hitchcock, por ejemplo, posee esta clave enunciativa denominada suspenso, luego desarrollada por el cine posclásico hasta su agotamiento: acción demorada e interrupción de la misma por una pista falsa, es decir, suspenso.

María cruza un zaguán donde el personaje se expone de nuevo a la fuerte lluvia; baja escaleras, atraviesa una puerta, sube escaleras, pasa otra puerta, entra en una oficina con escritorios y lámparas encendidas. Una mujer joven se encuentra trabajando allí. María le pregunta: «¿Dónde están la pruebas que ha corregido?» La joven responde que no sabe; ella se levanta y mientras camina afirma que se encuentra en el lugar Elizaveta Pávlovna. La cámara sigue a la joven hasta que sale del cuarto; al rato, la puerta se abre y entra acompañada de la jefe. La cámara, que no ha abandonado el plano secuencia, encuadra a Elizaveta que habla con María, quien desesperada revisa los archivos. Elizaveta es la misma mujer de la cual Alexéi y su madre hablan por teléfono en la secuencia anterior, cuando ésta le cuenta a su hijo que ella ha muerto.

ELIZAVETA: María, ¿qué ha ocurrido? ¿Algo en las galeradas de la tarde?, ¿en la edición de literatura estatal? ¡Tranquilízate!

MARÍA: Hay que ver en el estante de composición (María sale del cuarto seguida de ELIZAVETA y de la joven).

ELIZAVETA: (Mientras camina) Pero si no es una desgracia.

### 3.4.2 El suspenso continúa

Las tres mujeres, una detrás de la otra, salen de la oficina y caminan por un largo pasillo cuyas bombillas arrojan una luz mortecina. Ellas se ven fantasmales. Y aunque el espectador se ha enterado que se trata de una errata editorial, la tragedia se acentúa. Hay rollos de papel en el piso, evidenciando inequívocamente que no están en una editorial e imprenta cualquiera.

ELIZAVETA: ¿Sabes qué edición es?

LA MUJER JOVEN: En cualquier edición no debe haber erratas.

ELIZAVETA: ¡Calla, idiota!



De súbito, María y Elizaveta cruzan a la derecha y entran a otro cuarto, mientras la joven se queda en el pasillo compungida, se toma el rostro con las manos, solloza. Las dos mujeres cruzan un cuarto de máquinas con rollos de papel de impresión por todas partes. Elizaveta le habla al oído a María, las dos mujeres hablan, el espectador no se entera de lo que dicen. El ralenti de la cámara acentúa la urgencia y angustia de los personajes, a su paso muestra fotografías en las paredes. Ellas entran finalmente en el cuarto de impresión. Enseguida María abre otra puerta y entra a un nuevo cuarto donde aparecen mujeres trabajando con linotipos. Abre la puerta de un pequeño escaparate, busca, lo cierra. El plano secuencia ahora muestra varias máquinas de impresión, una detrás de otra hasta que llega a un escaparate gigante en donde María se detiene: lo abre y busca entre los archivos. Un hombre y una joven se preguntan qué pasa. Por la izquierda entra un hombre alto, su apariencia dice que es el jefe de la sección; él pregunta qué ha ocurrido. Elizaveta afirma que nada en particular.

MARÍA: Que quiero ver... tal vez me equivoque...

HOMBRE: A ver... veamos.

MARÍA: Mejor que lo mire yo misma.

HOMBRE: ¡Todos se apresuran, nadie tiene tiempo! (Y sale por izquierda seguido por MARÍA; se detienen).

MARÍA: ¿Usted piensa que temo?

HOMBRE: Comprendo, que teman otros. Qué unos trabajen y otros tengan miedo.





Los comentarios de María y del jefe de la sección son curiosos, es evidente que hay una atmósfera de temor y que el trabajo que se realiza en el lugar es arduo. Los dos personajes se separan. La cámara sigue con María. Ella atraviesa la sala de máquinas en dirección a una ventana donde se sienta a revisar los archivos. Un macetero con tallos secos compone el plano. La cámara, por cierto, ha tenido cuidado de anotar un afiche en la pared con varios rostros de personas, de líderes, entre los que se destaca la figura de Stalin. El plano se llena con varios trabajadores que siguen a María. Al fondo, entre la impresora, la imagen de Stalin observa.

ELIZAVETA: (Ante los trabajadores curiosos) Pues, ¿qué ha ocurrido?

HOMBRE: Si ha ocurrido, ha ocurrido. Estuvimos imprimiendo toda la noche. (Los trabajadores se dispersan).

María lee, revisa hoja tras hoja. El ruido de las máquinas imprimiendo acentúa el nerviosismo de la escena; de repente encuentra el texto donde creía se había cometido un error, regresa a ver a Elizaveta, se para y se dirige al cuarto contiguo. De nuevo se vuelve a ver el afiche con el rostro de Stalin. La cámara la ve alejarse por entre las máquinas y los trabajadores que no pueden evitar la curiosidad en medio de su maquinaal jornada.

### 3.4.3 El poema de Arseny



María camina de frente al objetivo de la cámara, en *travelling out* y en ligero contrapicado. Pronto el espectador identifica un largo pasillo con las paredes blancas, lleno de ventanas por ambos lados y por donde entra una luz relajada; la mujer camina altiva, sus pasos resuenan en el piso, aunque en su rostro sobreviva una pronunciada tensión. María termina de cruzar el pasillo y sale de cuadro. La cámara se queda con la perspectiva del encuadre del largo pasillo que figura un túnel; al fondo, se distingue la figura de Elizaveta que persigue a María. La enunciación anota el paso de las sombras a la luz, del laberinto a la escena, de la mentira (el error) a la verdad, del inconsciente a la conciencia, pues enseguida tendrá lugar otro develamiento, primero a nivel extradiegético y luego narrativo. De súbito irrumpe la voz poética de Arseny Tarkovski que acompaña la escena, solo audible para el espectador (voz en off):

Desde el alba te esperé ayer,  
 adivinaron ellos que tú no vendrías.  
 ¿Recuerdas cómo estaba el tiempo?  
 ¡Como una fiesta! Y yo salí sin abrigo.  
 Hoy has venido, y nos ha hecho  
 un día demasiado sombrío.  
 Lluvia, una particular hora tardía.  
 Y corren las gotas por las ramas frías.  
 No es posible detenerlas con palabras  
 ni con el pañuelo enjugarlas.

El poema es un reclamo lírico. Tanto es así que se compara a la lluvia con la tristeza que el enunciador siente; primero por la ausencia de un «ayer» y luego por la presencia de un

«hoy» que no es agradable sino «sombrio» como la lluvia. Hay una asociación entre la lluvia y eso que no se puede detener con palabras ni con un pañuelo: las lágrimas. ¿Por qué esta poesía al final de la secuencia? El poema pareciera cifrar no lo que el espectador acaba de ver, sino eso que Elizaveta le increpará enseguida a María, aparentemente fuera de contexto. A todas luces el poema habla, de manera contenida, de lo que a nivel psicológico es un acto trágico: esperar a alguien que no llegará jamás o incluso algo más patético: que ese alguien ansiosamente esperado llegue, pero actúe de tal modo que el encuentro se vuelva sombrio. Como quiera que sea, hay lluvia en el poema, como agua en el reclamo que Elizaveta le hará a María. Agua no como elemento redentor, sino, justamente, como fuerza destructora y aniquilante.

### 3.4.4 La palabra misteriosa y la verdad de Elizaveta sobre el error de María

Ahora la cámara encuadra a María sollozando sentada en su escritorio, Elizaveta entra a cuadro y se sienta.

ELIZAVETA: ¿Pero, no había nada? Todo bien.

MARÍA: No había nada... Sería un error salvaje.

ELIZAVETA: ¿Por qué lloras, entonces?

MARÍA: Hasta vi como estaba impresa esa palabra.

ELIZAVETA: ¿Qué palabra?





María ríe y solloza, mira a todos lados verificando que no haya nadie, se acerca al oído de su amiga y le pronuncia la palabra causa del error; el espectador no escucha, no sabe de qué se trata, sospecha que pudo ser un error grave. Elizaveta fuma y se asombra ante la confesión de su colega. «Qué bien», dice Elizaveta. Las dos sonríen. Por los cuidados tomados parecería que todo tiene que ver con alguien de supremo poder, al fin y al cabo se trata de «la edición de literatura estatal»; quizás se trate de Stalin, «el hombre de acero», o de una palabra que lo involucra. Rafael Llanos refiere este hecho con lo sucedido en el periódico *Pravda* en tiempos de Stalin, cuando en vez de Stalin el periódico escribió *Sralin*, que, literalmente, significa “el hombre que ha cagado”. El hecho, como puede suponerse, tuvo graves consecuencias<sup>349</sup>.

De repente entra a cuadro el hombre alto de la escena anterior, lleva una botella de licor que pone en el escritorio:

HOMBRE: Es alcohol, poco, pero viene al caso. Estás toda mojada. ¡Espantajo!

MARÍA: Es verdad, estoy calada hasta los huesos. Voy a ducharme. ¿Dónde está el peine?  
(Se para, se quita el abrigo, se coge la cabeza con las manos).

ELIZAVETA: (Mirándola fijamente) ¿Sabes a quién te pareces ahora?

MARÍA: ¿A quién?

ELIZAVETA: A María Timoféevna.

MARÍA: (Extrañada) ¿A que María Timoféevna?

ELIZAVETA: (Desatendiendo. Evadiendo.) Toma. Buscabas el peine.

MARÍA: (preocupada, insistiendo) Oye, ¿qué María Timoféevna?

ELIZAVETA: Existió una tal. Era hermana del capitán Lebiadkin. (María desconcertada). Te pareces extraordinariamente a ella.

MARÍA: (Desconcertada). ¿En qué me parezco a ella?

ELIZAVETA: (Mirando al hombre que está en el otro lado del escritorio. La cámara lo encuadra). Como quiera que sea. Fiódor Mijáilovich... Digas lo que digas...

MARÍA: ¿Qué?

ELIZAVETA: «¡Leviadkin, trae agua!» La diferencia está en que el hermano no le daba agua,

<sup>349</sup> Llanos, R. *Vida y obra de A. Tarkovski* (I). (Nota 128), op. cit., p. 404. Natasha Synessios, a propósito del error imaginado, cree que está basado en un incidente de renombre, cuando el nombre de Stalin fue mal escrito como Sralin (from the verb ‘to hit’) (del verbo de ‘mierda’), del que algunos espectadores soviéticos habrían sido conscientes. Aclara en seguida que la hermana de Tarkovsky, en una ocasión contó que su madre una sola vez cometió un error, pero que éste no era político (Mirror, op. cit., Nota 40, p. 112). El nombre Stalin («hecho de acero»; derivado del ruso stal, acero, con el mismo sufijo posesivo personal in que usó Lenin) lo empezó a usar a partir de 1912, y desde octubre de 1917 se convirtió en su sobrenombre.

sino que le pegaba.

MARÍA: (Desconcertada) Explica, no entiendo.

ELIZAVETA: (Que se ha levantado de la silla y camina. Enfática) Toda tu vida es «trae agua» (La cámara ahora con María en primer plano confundida). Apariencia de independencia. Si algo no te gusta, haces como si eso no existiera.

MARÍA: (ofendida) ¡Qué disparates estás diciendo!

ELIZAVETA: (La cámara sigue con María que se ha sentado y tiene lágrimas en los ojos) Me asombra la paciencia de tu ex esposo. Debía haberse ido mucho antes.

MARÍA: (Compungida) ¿Qué quieres de mí?

ELIZAVETA: ¿Acaso te reconoces culpable incluso si lo eres? ¡Nunca! ¡Porque tú misma has creado esta situación! Si tú no has podido sumir a tu querido marido a tu absurdo estado de emancipación, considera que se salvó a tiempo. (Solloza, se lleva un pañuelo a la nariz) Y a tus hijos de seguro que los harás infelices.

MARÍA: (Levantándose de la silla, toma su abrigo y sale) ¡No digas disparates!

Diálogos cotidianos, es una situación entre colegas y amigos. No obstante, algo extraño va figurándose a medida que hablan, algo que se vuelve inquietante palabra tras palabra. Elizaveta protagoniza este diálogo que pronto pasará a ser reclamo e, incluso, ofensa y discordia. Elizaveta es la misma mujer que se nombra cuando Alexéi y María hablan por teléfono acerca de la época en que su padre se fue de casa, cuando pasó el incendio. Es una amiga de María, alguien que parece conocer bien el transcurso de su vida como mujer y madre. Las palabras de Elizaveta no pueden ser más hirientes, su reclamo disfrazado en la historia de María Timoféevna (un personaje controvertido de *Los demonios* de Dostoievski) es contundente; le ha dicho a María que es un mujer incommovible, egoísta e inflexible con sus hijos y con su ex esposo.



De suerte que la secuencia trataba de un error que contiene una verdad: lo que en el papel no se da, pues la errata finalmente no se comete, se descubre, en cambio, como la

verdad del error que María comete como esposa y madre, al imponer su voluntad tanto a su ex esposo como a sus hijos. No es desconocido que María Ivánovna, madre del cineasta, fue una mujer muy severa, no admitía debilidades ni tampoco afectos de ternura. Con este comportamiento, que sometía más que convencía, hacía que quienes tanto quería —como su hijo— se alejaran de ella<sup>350</sup>. Esta ambivalencia materna de afecto y rechazo, se configura en oxímoron en varias escenas del film y tiene su correlato en la pintura de las madonas de Leonardo da Vinci: temor y belleza.

Elizaveta preocupada por la reacción de María sale detrás de ella. Por corte vemos a María abrir una puerta y tomar el mismo pasillo oscuro, lleno de sombras que ya se ha visto en la escena anterior. Elizaveta corre detrás intentando alcanzar a María, pronuncia su nombre, pero María ofendida no se detiene; al final del pasillo entra en una habitación y cierra la puerta con seguro. Elizaveta forcejea intentando abrir la puerta, a manera de disculpa le dice que no lo tome en serio. María le pide que la deje en paz. Elizaveta regresa por el mismo pasillo donde hay rollos de papel en el piso, dos bombillas tenues lo iluminan arrojando más sombras que luz, como en un túnel. Contra toda lógica, la mujer se pone feliz y salta juntando los pies, mientras camina se la oye susurrar (voz *over*): «En medio del camino de nuestra vida me extravié en un bosque sombrío...» (*Divina comedia* de Dante, El infierno, canto II). Sorpresivamente esta mujer se pone feliz de que su amiga se haya perdido en el bosque en su madurez; le ha dicho todo lo que pensaba sobre ella y, por consiguiente, se ha desahogado. Lógico, entonces, es que Elizaveta esté alegre. Una alegría perversa, sin duda, pues se obtiene a costa de la desdicha del otro. La palabra que se creía errática ha desatado otras palabras cargadas de resentimiento y rencor. Pero, ¿cuál podría ser la causa de tal resentimiento? Cabe la posibilidad de que esta María se haya vanagloriado de no cometer errores jamás, midiendo con ese pensamiento inflexible a los demás, entre ellos a Elizaveta. No podemos más que arriesgar un dato biográfico de la mujer a la cual el personaje representa y que lleva el mismo nombre. Al respecto, su hijo Andrei la recuerda así:

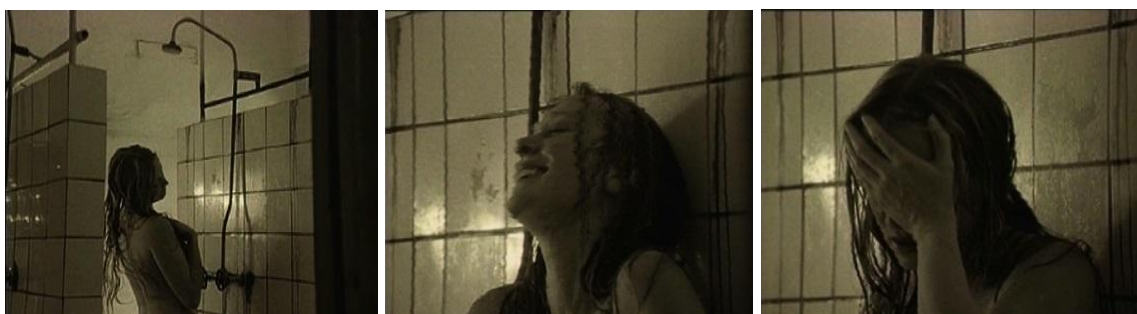
Me enseñó algo que yo no seré capaz, probablemente, de transmitir a mis hijos: una extraordinaria severidad y exigencia moral con uno mismo y con los demás. Había hecho suya esta frase de Chéjov que dice que uno ha de comportarse de manera que no moleste a los demás ni en casa, ni en el trabajo, ni en ningún sitio<sup>351</sup>.

<sup>350</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., pp. 50-58.

<sup>351</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 400.

### 3.4.5 El goce de María y el baño de Diana

Plano seguido, por corte, se ve a María duchándose en un baño del edificio. Parece olvidar lo sucedido y disfrutar el momento. Después de todo, como correctora de pruebas en una editorial, habrá cometido errores, algunos, si no todos, subsanados a tiempo. Como dato importante para comprender esta puesta en escena es que la madre de Andrei Tarkovski, María Ivánovna Vichniakova, trabajó realmente en una editorial estatal de nombre Zdanov como correctora de pruebas hasta que se jubiló y, a pesar de su inteligencia y dedicación, jamás tuvo a otro cargo<sup>352</sup>. No obstante, cuando comienza a disfrutar del agua que parece distensionar su cuerpo, el agua deja de verter por la regadera; María revisa las llaves, no comprende qué pasa, se pone nerviosa. La música electrónica de Artemiev acentúa lo extraño de la situación. El plano medio se cierra en un primer plano. María desconcertada mira a uno y otro lado como si algo la amenazara; se reclina sobre la pared de baldosas blancas y sonríe como puntualizando lo absurdo de tal situación. Piensa y de repente su ánimo se transforma. Lleva la mano a su frente. Lloro. La neurosis de angustia asiste una y otra vez a este personaje, tal vez como la acumulación de tensión física-sexual que no ha sido liberada<sup>353</sup>. Por corte se ve las llamas de un incendio en el campo, el espectador sabrá al terminar el film que este paisaje corresponde al entorno de la dacha. Por consiguiente, el incendio que se aviva en el horizonte no puede ser otro que aquel que sucedió cuando su esposo se fue de casa, tal como se cuenta al inicio del film. Este motivo ata a su amiga (o ¿enemiga?) Elizaveta con el incendio y su propia muerte, que es de lo que hablan madre e hijo por teléfono.



<sup>352</sup> Llano, R. *Vida y obra Andrei Tarkovski*, op. cit., pp. 50 y 401.

<sup>353</sup> Freud, S. *Manuscrito E, Cómo Se Origina la Angustia*, 64-69, recuperado el 30 de octubre de 2012, de <http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/3690/CCV-LOS-ORIGIENES-DEL-PSICOANALISIS-pag.66.html>



Toda la secuencia apunta a que algo parece ser y no es. El relato es shakesperiano en su acontecimiento y filosofía existencial e, incluso, pareciera convocar el famoso monólogo de Hamlet:

Hamlet: ¡Ser, o no ser, es la cuestión! —¿Qué debe  
 más dignamente optar el alma noble  
 entre sufrir de la fortuna impía  
 el porfiador rigor, o rebelarse  
 contra un mar de desdichas, y afrontándolo  
 desaparecer con ellas?<sup>354</sup>

El espectador asiste a una tragedia con todo el suspenso enunciativo del film; se podría decir, además, que con todo el cuidado documental, pues el evento parece haber ocurrido de tal modo. El error tipográfico que María cree haber cometido, finalmente fue una falsa alarma. La palabra sobrevive a otro nivel, pues la verdadera gravedad de la falta la pone al descubierto con su colega. No obstante, tanto el personaje como el espectador han padecido en el trayecto de principio a fin. Y aunque María haya distensionado su angustia y pretenda calmar sus nervios bañándose, sonriendo frente a lo que pudo ser y no fue, la angustia retorna<sup>355</sup>. Podemos sentir esta angustia con todo su rigor enunciativo y su punto de vista; cómo olvidar que quien está detrás del ojo-cámara, disponiendo la visión para el espectador, es el propio director Andrei Tarkovski, hijo de María Ivánovna, personaje interpretado por Margarita Terékhova. Entonces es su hijo quién en primer lugar ve a María (su madre) desnuda bañándose; es su hijo quién contempla tal satisfacción y tristeza. A este

<sup>354</sup> «To be or not to be», Hamlet's soliloquy in act III, scene 1 translated into spanish by Rafael Pombo, Colombian poet (Bogotá, 7 November 1833 - 5 Mayo 1912). Disponible en <http://4umi.com/shakespeare/hamlet/es> (Consulta: 23/02/2013).

<sup>355</sup> Para Freud, la angustia es una reacción tanto a una situación peligrosa, como a una pérdida o avulsión (desgarro), de suerte que la angustia se reproduce cuando surgen de nuevo tales estados. Freud, S. (1953). Inhibición, síntoma y angustia. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. [1926]. *Obras completas* (XI). Buenos Aires: Santiago Rueda-editor, pp. 44-48.

voyerismo le corresponde al mismo tiempo el exhibicionismo, pues quien es mirado sabe que lo están mirando y quien mira potencia su excitación porque corre el riesgo de ser descubierto. Nada más cinematográfico que esta escena donde la pulsión escópica actúa solapada por la angustia del personaje. Pero la angustia lo es también para quien mira, como en la escena primaria donde hay agua y fuego.

La imagen del incendio de la cual María (y el director) parecen acordarse cierra la secuencia, reafirma el peligro y/o la pérdida, como si el personaje no pudiera escapar de eso que la atormenta (sus recuerdos) y a su propio deseo que arde. No se puede olvidar que el incendio de la casa está asociado al día en que su esposo la abandonó. Al fin y al cabo la casa es refugio y representación del cuerpo femenino, encerrando en su interior la destrucción; por lo mismo que en ese lugar «reside una pulsión destinada no tanto a consumirla a ella como a hacer arder todo aquel que atravesase su umbral»<sup>356</sup>. Como se ve, quién atraviesa ese umbral es el narrador-protagonista, el director del film, el hijo del personaje que en la escena es representado por una actriz; desde luego que el espectador también acompaña esta transgresión. ¿No lo consume un fuego a la vez incestuoso y místico, en tanto es adoración, veneración? Este voyeurismo o mirar obsceno puede ser confrontado con el mito griego de Artemis y Acteón<sup>357</sup>.



**Imagen 36.** Versiones pictóricas del Mito de Diana: Eugene Delacroix, Giampietrino, British museum, Pierre Klossowski.

<sup>356</sup> Ortiz de Zárate, A. (2011). *Rostros de un sueño*. Valladolid: Castilla Ediciones, p. 207. La autora se refiere, en este punto, a la película *Lost Highway* (Carretera perdida, 1997) del director norteamericano David Lynch, allí hay un espacio en llamas como representación arquetípica y por ello originaria del Sujeto y el Tiempo que retorna en diferentes variantes, perversas o psicóticas.

<sup>357</sup> Klossowski, P. (1990). *Baño de Diana*. Madrid: Taurus. El autor hace una profunda reflexión sobre el cuerpo y el deseo en El Baño de Diana. Una interpretación de este mito a la luz del exceso del mirar o la lectura como escritura se puede leer en Goyes, J. C. (1999). La imaginación poética. En: *Revista Espéculo*, 13. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado el 31 de octubre de 2012, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/imagina.html>



Esta obscenidad pura o pulsión escópica que despliega el mito, en todo similar a la sociedad de las videoculturas, pone en detrimento la actividad de las manos y su experiencia sensorio-táctil. Tarkovski no podía hacer otra cosa que exaltar la visión y poner entredicho la palabra, por ello toda su teoría de la imagen cinematográfica está en la observación y selección de los hechos de la vida situados en el tiempo. No es gratuito su apego a las formas poéticas japonesas del haiku, donde descubrió la observación pura, la precisión y exactitud. En la cultura-mundo de nuestros días, el retorno de la medusa como la belleza del horror es inminente: la relación directa petrifica a quien la contempla, pues el escudo de Perseo –que mediaba la mirada– se ha empañado y, en el peor de los casos, ha caído. No obstante, el ojo es el órgano genético y pasional del cine, el dispositivo tecno-perceptivo que hace posible las fantasías en la pantalla. «La golosina caníbal», decía Georges Bataille refiriéndose al ojo, fascina y paraliza el cuerpo, generando una extensión psíquica o traslación que se desplaza continuamente: jugando, acariciando, penetrando<sup>358</sup>.

### 3.4.6 Reflejos y sentimientos de culpa



El plano del incendio que corta el llanto de María en el baño se une por corte con la escena en que Natalia, la ex-esposa de Alexéi, se contempla en el espejo mientras conversa con Alexéi de un motivo que es igualmente especular: el parecido de estas dos mujeres. No hay duda para el espectador que los personajes son iguales, dado que es la misma actriz la

<sup>358</sup> Bataille, G. (1978). *Historia del ojo*. España: Tusquets. [1928].

que los interpreta. La enunciación anota que si Natalia habla desde el espejo, el contracampo donde está Alexéi y desde donde habla también es un espejo; la cámara refleja la realidad y reproduce la escena donde este enigmático diálogo ocurre. Alexéi (Andrei) acentuará en el diálogo el crucial parecido que Natalia tiene con su madre y esta responde que quizá este aspecto pudo ser la causa de la separación. Un dato biográfico importante al respecto, es que Tarkovski y Larisa, su esposa, inician su separación en mayo de 1974, fecha del rodaje de *El espejo*. Para el cineasta no podía pasar desapercibido un hecho tan crucial para su vida y sus emociones artísticas. De hecho este diálogo se repetirá o, mejor, continuará en la secuencia que se ha titulado *El centro del film: la realidad es increíble*.

El narrador insiste que no sabe por qué cuando recuerda la infancia, su madre tiene el rostro de Natalia; pero en seguida afirma lo contrario: sí lo sabe y se justifica manifestando que las dos mujeres le producen «lástima», tal vez por querer dirigir su vida, por su soledad y su drama. Natalia, por su parte, reacciona severa y resentida: «Y con horror veo que Ignat se está pareciendo a ti». Alexéi, desencajado, pregunta enseguida: «¿Por qué con horror?». La palabra «horror» se le ha escapado a Natalia; y si hay horror, no hay deseo. Tánatos –y no Eros– ha sido convocado en este episodio. ¿Es que el padre y el hijo son aborrecidos por la ex-esposa y la madre? Jesús González Requena observa dos aspectos fundamentales en este análisis: por un lado, la disposición en espejo es la que explica tanto el deseo como el fracaso de ese deseo, y, por otro, que el cineasta escribe en la escenografía, más precisamente en la superficie del espejo, en su parte superior, la huella de la imperfección, «de la erosión y la mancha», la culpa<sup>359</sup>.



<sup>359</sup> González, Requena, J. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009 (sesión del 28 de enero de 2009), Universidad Complutense, Madrid, 2009. Recuperado de <http://gonzalezrequena.com/?p=11619>





Mientras ocurre esta conversación se inserta un plano de la dacha donde transcurrió la infancia de Alexéi: una mujer lleva en brazos a su hermana o quizás a él mismo mientras duerme; es un poderoso recuerdo de afecto no asociado a su madre, que aparecerá enseguida. La mujer-nodriza apareció al inicio del film tomando en brazos a su hermana que se ha quedado dormida al lado de la casa del perro; la mujer aparecerá de nuevo en las secuencias donde Ignat padece un *déjà vu* y cuando el Alexéi está en su lecho enfermo. Al fondo y al pie de un enorme árbol se ve una mesa con utensilios encima; es la misma mesa que aparece en varias escenas, aunque con diferentes decorados y planos. Por el eje de cámara entra un hombre y su madre con un balde dirigiéndose a la puerta principal de la dacha. El hombre se identifica como el que grita y corre en la escena del incendio de la casa; y es el mismo incendio el que acaba de ser evocado. Sin duda, es otro reflejo inevitable de la infancia de Alexéi en Ignat, del pasado en el presente y viceversa. Natalia le increpa a su ex-esposo el que no pueda vivir con nadie, el que solo exija y piense que su sola compañía es motivo de felicidad; Alexéi responde que quizá se deba a que fue educado por mujeres. Tremenda respuesta de cara al eterno femenino. Afirmación que el propio director ratificó como cierta y que el film pone en escena todo el tiempo<sup>360</sup>.

EL NARRADOR (Voz off): Cuando recuerdo la infancia y a mi madre no sé por qué mi madre siempre tiene tu rostro. Aunque, yo sé por qué. A ambas les tengo lástima: a ti y a ella.

<sup>360</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 389.

NATALIA: ¿Por qué?

EL NARRADOR: (No contesta. La cámara muestra Ignat con un vaso de vino). (Voz off)  
¡Ignat, pone el vaso en su lugar!

NATALIA: Tú no puedes vivir bien con nadie.

EL NARRADOR (voz off): Es posible.

NATALIA: No te ofendas. Tú estás convencido de que el propio hecho de tu proximidad debe hacer felices a todos. Tú solo exiges.

EL NARRADOR (Voz off): Porque me educaron las mujeres. Si no quieres que Ignat sea igual cástate sin demora.

NATALIA: ¿Con quién?

EL NARRADOR (Voz off): Yo no sé. O dame a Ignat.

NATALIA: ¿Por qué no te reconcilias con tu madre? Si tú tienes la culpa.

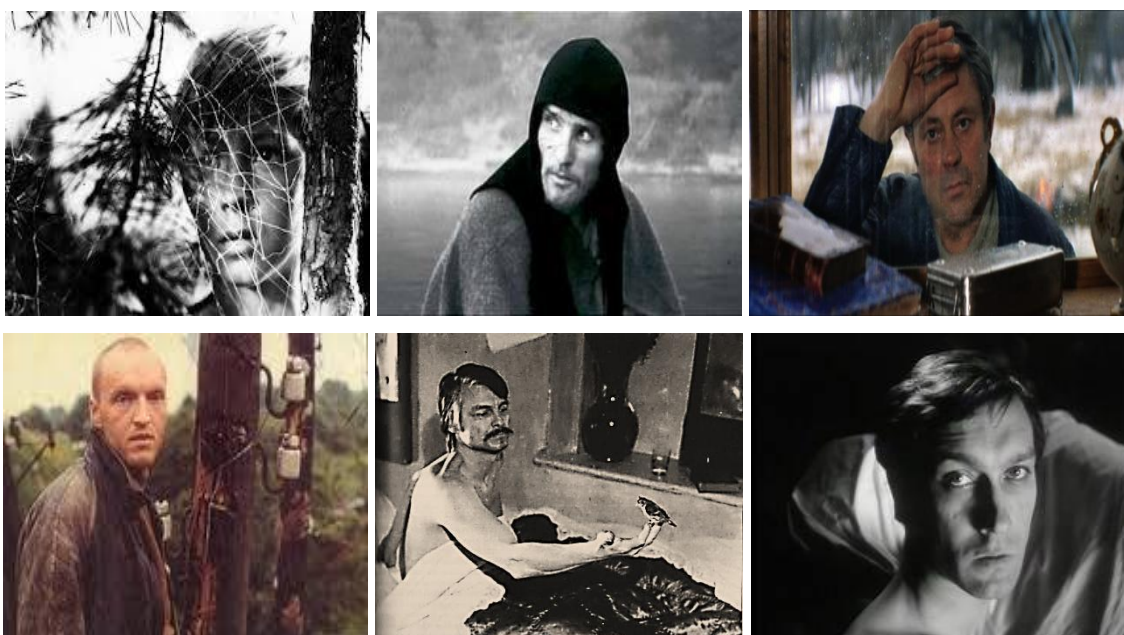
EL NARRADOR (Voz off): ¿De qué? Ella cree que sabe mejor que yo cómo debo vivir y qué puede hacerme feliz. Respecto a mi madre ese algo que siento mucho mejor que tú.

NATALIA: ¿Qué sientes mucho mejor?

EL NARRADOR (Voz off): Nos distanciamos y no puedo hacer nada para evitarlo.



Toda esta culpa que naufraga sin encontrar solución, está asociada a la tensión en la relación que el cineasta mantuvo con sus padres desde niño, pero especialmente con su madre; sentimientos contenidos, ternura/dureza que los reunía y al tiempo los separaba. Andrei nunca se sintió actuando de manera natural al lado de sus padres, de algún modo esas reuniones eran «inconfensas y torturantes», escribió en su diario<sup>361</sup>. La dimensión edípica actuando en su más pura contradicción, hasta el punto que el propio Andrei Tarkovski afirma haber sido, al igual que su padre, un egoísta que solo se ocupaba de sí mismo, tal como le increpaba su madre a su padre. El cineasta se defiende argumentando que no es expresivo manifestando sentimientos; y cómo había de serlo si su madre tampoco los manifestaba. No obstante, es un hecho que ama a su familia. Pero no soporta que alguien manifieste sus sentimientos, le resulta intolerable. Lo que desea es libertad y no ser tomado por ningún santo: «Soy un egoísta, que en este mundo teme sobre todo el dolor de aquellos a los que ama»<sup>362</sup>. Afirmaciones auto-recriminatorias que se repiten en su textos escritos, señalando la debilidad y el egoísmo del protagonista de *El espejo*, la incapacidad para dar amor, para encontrar una tarea para sí mismo, pues «su única justificación son las convulsiones del alma por la que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida»<sup>363</sup>.



<sup>361</sup> Llano, R. *Vida y obra Andrei Tarkovski*, op. cit., p. 386.

<sup>362</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 39.

<sup>363</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 233.





*Personajes tarkovskianos: Iván, Andrei Rublev, Chris Kelvin, Stalker, Alexei/Andrei, Asafiev, Andrei Gorchakov, Alexander.*

De suerte que sus films parecen un acto de expiación; así, a través de sus personajes el mismo director es «un chivo expiatorio» que purga la culpa del mundo. El niño en *La infancia de Iván* (1962) actúa como un héroe o mártir individual, casi romántico y no colectivo, como lo hubiera querido la estética marxista. Este niño huérfano que revive en sueños su pasado idílico con la madre, actúa como adulto nihilista y desquiciado que no sabe otra cosa que vivir en la guerra, por ello asume la responsabilidad de defender a otros hombres, adoptando una conducta suicida. Andrei Rublev (1966) ¿no es acaso ese inocente y humilde que clama por el amor al prójimo en medio de las barbaridades de su época? En contra de Teófanos, que no ve salvación para el hombre por haber crucificado a Dios, este monje pintor (iconódulo) cree posible la redención. En *Solaris* (1972), Chris Kelvin no puede acallar la voz de su conciencia que clama por la responsabilidad que siente consigo mismo y con el otro, en lo que parece ser un acto de purgación en un planeta siniestro, para finalmente volver a la tierra y redimirse de rodillas frente a su padre. El guía de *Stalker* (1979) no solo tiene su propia filosofía contra el cinismo del artista y el científico, sino que sufre por la crisis de la humanidad (que, según él, ya no puede imaginar el milagro) y se refugia en el pasado, pues «cuando un hombre piensa en su pasado se vuelve mejor»<sup>364</sup>. En *Nostalgia* (1983), Gorchakov es un escritor compasivo, ideal y nostálgico a causa de su propio exilio e infelicidad y de la infelicidad de todos los hombres, herencia de la violenta ruptura entre el ideal clásico y la búsqueda de una existencia auténtica en la vida contemporánea; lo acompaña Doménico, hombre de fe o loco: «Ya nadie sabe que es la locura [dice Andrei Gorchakov]. Los locos están solos, pero se encuentran más cerca de la verdad»<sup>365</sup>. Y qué decir de Alexander en *Sacrificio* (1986), síntesis de semejantes caracterizaciones frente al

<sup>364</sup> Tarkovski, A. *Stalker* (2006). Colección Andrei Tarkovsky, edición especial 2-DVD, 63-92 min. Barcelona: Track Media [1979].

<sup>365</sup> Tarkovski, A. (1983). *Nostalgia*. Colección Andrei Tarkovsky, DVD, 130 min. México: Zima Entertainment.

vacío espiritual y el envilecimiento de las relaciones humanas; tan débil e incomprendido, tan desesperado y convencido, tan idiota como loco, se sacrifica quemando su casa por salvar a su familia y al mundo de la última hecatombe nuclear. Pero todos estos personajes no son héroes, en el sentido de que asuman una tarea y cumplan con su deseo; no son hombres de acción, lo que hacen no otorga sentido trágico a la existencia, sino que sus gestos son tan interiores que se muestran absurdos, alejados de la realidad convencional, y por eso mismo anormales y naturalistas porque hacen lo que sienten de manera solitaria, marginal y transgresora.



Tarkovski tuvo conciencia de que él reproduce con su esposa y su hijo Senka la relación frustrante que tuvo con sus padres. Sabe que Senka sufre con la separación de sus padres, al igual que él padeció la de los suyos: «Mi infancia es su infancia: lo que yo viví, eso vive mi hijo. ¿Y quién tiene la culpa?»<sup>366</sup> El sentimiento de culpa por el que pregunta Tarkovski sin encontrar respuesta no es un acto real cometido, sino una intención inconsciente provocada por el conflicto de atracción/repulsión, amor/odio que experimenta con sus padres. El conflicto entre la satisfacción pulsional y el amor –según lo analiza Freud– tiene que ser resuelto renunciando a uno de los dos, la garantía de este pacto no la da un agente externo sino una figura psíquica denominada «superyó». La exigencia *superyoica* de renunciar a las pulsiones para recibir a cambio el amor tiene dos imperativos: por un lado, es una sentencia para el sujeto, «así como el padre debes ser», y, por otro, «así como el padre no

<sup>366</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 390.

te es lícito ser, esto es, no puedes hacer todo lo que él hace, muchas cosas le están reservadas»<sup>367</sup>. Ser como el padre, entonces, será el precio que el hijo paga por renunciar a la madre, al deseo incestuoso. El Edipo queda controlado; pero jamás desaparece, habita en silencio en el inconsciente. Cuando estos sentimientos retornan aparece la culpa, el dolor, la crueldad. Culpa de no ser capaz de frenar los deseos incestuosos y detener el reflejo que hay de su padre en él, de no poder sanar la herida y perdonar. La culpa se impone de tal manera que la impotencia obliga al cineasta en su narrador –que al fin y al cabo es su alter ego– a vivir en el espejeo, en el goce visual, pulsional, de la repetición.

De suerte que todo se refleja en el universo cinematográfico tarkovskiano, cada personaje es espejo de otro, una situación evoca otra, la historia tiene su correlato en la cotidianidad y en la infancia, el tiempo y el espacio revotan generación tras generación. No es gratuito el título del film. *El espejo* es más que una metáfora del sueño y la representación, son los acontecimientos mismos que el narrador-protagonista vive. Siguiendo su diario, se puede decir que «no es un sueño, es la realidad»<sup>368</sup>. Esta sobre-realidad que vive intensamente el protagonista del film transcurre en el estadio del espejo, en el registro imaginario que puede formularse desde un sueño –ya había sucedido antes– que Andrei Tarkovski relata en su diario, justo en 1974, año en que estrenó su película. Esta experiencia onírica, a la que toma por la realidad, modula su concepción de la eternidad e inmortalidad de la imagen y es muy importante para comprender el dispositivo estético de su arte cinematográfico:

Esta noche he tenido un sueño: estoy muerto, pero veo, o mejor dicho, siento lo que ocurre a mí alrededor. Siento que cerca está Lara y algún amigo. Me siento impotente, sin voluntad y solo capaz de ser testigo de mi muerte, de mi cadáver. Lo más importante es que experimento un sentimiento olvidado que no tenía desde hace tiempo: *no es un sueño, es la realidad*. Lo siento con tal fuerza que en mi alma se levanta una ola de tristeza, de lástima por mí mismo, y surge una extraña sensación respecto a mi vida, como si fuera una sensación estética. Como cuando tienes tanta compasión de ti mismo como si tu dolor fuera el de otro que te ves desde fuera y percibes que estás más allá de los límites de tu vida superior. *Como si mi vida pasada fuera la vida de un niño, desprovisto de experiencia, indefenso. El tiempo deja de*

<sup>367</sup> Freud, S. (1979). El Yo y el Ello. *Obras completas* (XIX). Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 36.

<sup>368</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 114.

*existir, miedo. Sensación de inmortalidad.* Veo el lugar (desde arriba, desde alguna parte del techo) donde instalan el zócalo para el féretro. La gente, ajetreada por mi muerte. Y después resucito, pero nadie se sorprende. Todos se han ido a la sauna, aunque a mí no me dejan pasar: no tengo entrada. Miento y digo que trabajo en la sauna, pero no tengo ningún certificado. Sin embargo, era solo un sueño y yo sabía que lo era. Es la segunda vez que sueño con la muerte. Y cada vez siento una libertad excepcional y la inutilidad de oponerse. ¿Qué significará?<sup>369</sup>

### 3.4.7 Los niños españoles y el desarraigo



A medida que avanza la secuencia en el contexto de la visita de una familia de españoles, uno de ellos, el más viejo, representa el momento en el que el torero Palomo Linares se dispone a matar al toro en una corrida. Su entusiasmo va in *crescendo* por lo que Alexéi pide a Natalia detenerlo antes de que termine en escándalo; pero Natalia, que no entiende el idioma, está a gusto con lo que dice y hace el español. Como se sabe, Andrei Tarkovski, así como sus padres, no soportaba la expresión de sentimientos eufóricos. Luego viene el baile flamenco de una de las chicas que es abofeteada por su padre, tal vez por la sensual irreverencia de la música y el cuerpo frente a la tristeza del exilio. La escena no puede ser más cruel y absurda. No obstante dispone matices: por un lado, está la muerte de un toro a manos de un torero frente miles de espectadores que gritan entusiasmados en la plaza,

<sup>369</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 114.



un rito que carga la dimensión simbólica capaz de enfrentar la muerte que contiene todo exilio, el desarraigo, la violencia y el sexo a través del erotismo, y que la cultura española a lo largo de siglos supo incorporar a su vida cotidiana como una catarsis civilizatoria; por el otro, está la guerra y su violencia, ya no como un rito, sino como un acto de exterminio y odio, de barbarie y poder perpetrado contra los mismos semejantes, un acto asesino y sin sentido que actúa despojado del relato mítico que, en cambio, acompaña al torero y al toro en la faena.



Por lo que se puede comprender del diálogo, a Alexéi parece mortificarle estas representaciones, por ello le solicita a Natalia detenerlas antes de que lleguen al escándalo. Las imágenes documentales que ha elegido del toreo no son las de la sensualidad y el arte erótico que allí, junto a la muerte, se juegan, sino que escogió justo el momento en que el torero utiliza la puntilla para rematar al toro, un acto sacrificial y por ello demorado, pues cuando el estoque no es definitivo el torero tiene que usar una puntilla para rematar. Estas imágenes, atadas a las de la guerra civil, completan el sentido que el cineasta quiere darles, el del desgarró de la separación y la tortura e ignominia para el pueblo español. Tremenda metáfora visual, al mejor estilo de su compatriota Eisenstein: contraste, atracción y emoción. No obstante, Tarkovski se vale del aspecto mortal de la fiesta taurina, asociando esta ritualidad simbólica que preserva mediante la representación la vida de los hombres, al



espectáculo naturalista directo, inmisericorde y siniestro de la guerra, donde no se salva nadie ni nada<sup>370</sup>.

Lenta y repetidamente van insertándose imágenes de noticieros de la guerra civil española sobre la banda musical del cante jondo: bombardeos, milicianos, una mujer con un espejo cuarteado que cruza una calle reflejando el desastre; pero, ante todo, son imágenes de niños que son embarcados fuera de España, de niños y padres que se despiden sin garantía alguna de reencuentro. Son imágenes conmovedoras acompañadas de un canto que expresa profundos sentimientos y en los que se escribe dolor, soledad y orfandad universal. No hay duda que estas imágenes documentales afectaron profundamente la sensibilidad de Andrei Tarkovski y dispusieron su solidaridad, quizá le removía su propia orfandad experimentada cuando niño durante la Segunda Guerra Mundial, sumado al hecho de que a los cuatro años su padre abandonó la familia. Se volverá a este aspecto crucial en el apartado dedicado a los niños que se preparan para la guerra y que constituye el centro del film.



<sup>370</sup> Para una teoría «sacrificialista», donde es preciso que haya la celebración de un ritual donde se inmola públicamente a un animal, procurando la transmisión entre la Humanidad y la Naturaleza, hasta restablecer el orden, ver: Wolff, F. (2010). *Filosofía de las corridas de toros*. Barcelona: Ediciones Bellaterra. Sobre el rito del Toro-de la Vega como violencia localizada, socialmente regulada y por ello productiva en tanto aplaza la muerte por intermedio del sacrificio de un animal totémico, véase: Martín Arias, El toro de la vega: fiesta e ideología, en *Trama y Fondo*, 27, segundo semestre, Madrid, 2009, pp. 9-42. Y del mismo autor: La teoría del texto y el porqué de la guerra. *Trama y Fondo*, 6, Madrid, mayo de 1999, pp. 21-49.



La escena es dramática, pues los españoles parecen felices si bien están tristes; incluso uno de ellos abofetea a una de las muchachas por bailar flamenco e irrumpir en la tristeza. Estos personajes representan a los niños y adultos españoles emigrados a Rusia cuando el narrador era un niño. El ambiente marca la nostalgia de no poder volver a la tierra de origen, de no ser ni rusos, ni españoles; situación que vivirá el propio cineasta cuando el exilio llegue a su vida, primero a través de su film visionario *Nostalgia* (1983), y luego cuando asuma de manera personal ese destino. El diálogo entre una de las mujeres y Natalia contextualiza el desarraigo:

LUIS: Estuvo en España y no entendió nada.

NATALIA: Luisa; ¿y usted no quisiera volver a España?

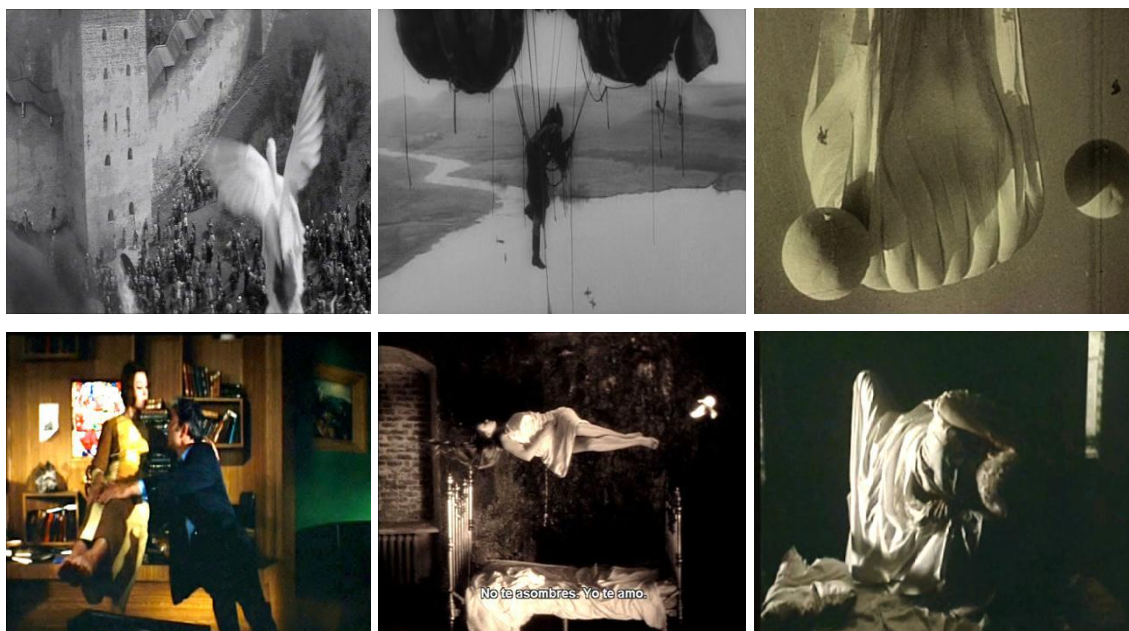
LUISA: No puedo, mi esposo es ruso. Y mis hijos son rusos.



### 3.4.8 El vuelo y fracaso de Ícaro

A una de las imágenes de una niña emigrante que lleva su muñeca en brazos y mira a cámara, le sigue un silencio que gravita en la inocencia y al tiempo en la tragedia del pueblo en guerra. Sobre el silencio aparecen imágenes del globo tripulado por Fedosechenko, Vassenko y Ussyskin, quienes murieron el 30 de enero de 1934 intentando alcanzar un record de altura. En breve, la música de Pergolesi acompaña la escena dotándola de una belleza al

tiempo dolorosa y sublime<sup>371</sup>. Estos globos recuerdan a Andrei *Rublev* (1966), pues figura el deseo del hombre de volar como Ícaro, ver la tierra desde lo alto, pero también el fracaso de esa osadía divina, la inmolación al acercarse al fuego. Se dibuja la rivalidad por alcanzar el poder y la sabiduría del padre (Dios), el deseo de superarlo y tomar su lugar. La guerra se puede entender como fruto del deseo del hombre de la muerte de Dios-padre, el relevo de su mando y su verdad. El «desarrollo» de la ciencia y la tecnología siempre reta al orden establecido y, tan pronto como se ejerce esa verdad, conduce al deseo de poder de unos sobre otros; la resistencia al cambio pronto es disidencia, es decir, guerra entre unos hombres que quieren ser mejores a costa de la desaparición de otros que son sus semejantes. Victoria y derrota, he allí la historia de la humanidad. Este motivo tarkovskiano asociado a la levedad, ingravidez o suspensión entre la tierra y el cielo, tiene su correlato en varias escenas del film con personas y cosas; materia suspendida en el aire, por lo mismo que su arte es atmósfera imaginaria y sueño.



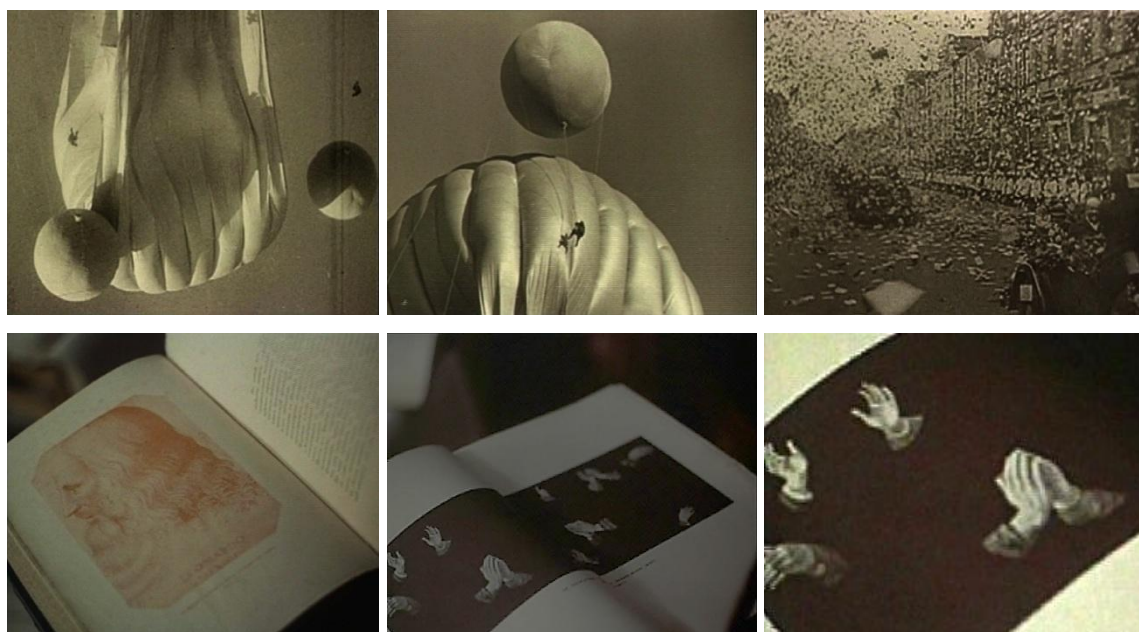
*Andrei Rublev* (1963) / *Solaris* (1972)  
*El espejo* (1974) / *Sacrificio* (1986)

La secuencia finaliza con el retorno a Moscú del aviador Chkalov después de su viaje al Polo Norte en 1937, en medio de multitudes emocionadas y una nube de papel que cubre apoteósicamente la pantalla. Hechos estos últimos que corresponden a la infancia de Andrei

<sup>371</sup> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), compositor, violinista y organista italiano del período Barroco. La obra que aparece en esta secuencia se titula: Quando corpus morietur del Stabat Mater (cuando estaba la madre sufriendo). El título se refiere al sufrimiento de María, la madre de Jesús, durante la crucifixión.



Tarkovski. De las imágenes documentales se pasa ahora, por corte, manteniendo la música de Pergolesi de fondo, a Senka que observa y pasa las hojas de un libro de arte con las obras de Leonardo da Vinci (aquí se observan las madonas). El plano termina en las páginas donde aparecen dibujos de los estudios de manos en blanco sobre fondo negro; manos mágicas, sin cuerpo, quien las mueve se oculta tras la oscuridad. Las manos son lenguaje y mediación de los afectos y los sentimientos; son la expresión psicológica de los personajes que el florentino pintó con intensidad y detalle. Tarkovski no pudo proyectar su arte usando sus manos, tal como Leonardo o Bach; no fue pintor ni músico –aunque, como se sabe, estudió dibujo y piano–, en cambio fue cineasta, escribió el mundo (su mundo) con la mirada que sus ojos le proporcionaron.



### 3.5 El eterno retorno

#### 3.5.1 El *déjà vu* de Ignat

Ignat cierra el libro con las obras de Leonardo da Vinci y se dirige a la ventana, está pensativo, diríase que fascinado. La música de Pergolesi encabalga las tres escenas. Una breve elipsis de tiempo y plano seguido, en ligero picado, la cámara encuadra a Natalia en el pasillo atendiendo su calzado; ella se levanta y llama a Ignat que está al fondo, cerca de la ventana. El chico se aproxima a su madre que apresuradamente se dispone a salir de la casa, pero tan pronto llega Ignat se le cae el bolso y su contenido rueda por el piso. Natalia pide a

Ignat que le ayude a recoger los objetos y que los ponga en el bolso. Ignat lo hace con parsimonia, mientras pasa algo por su mente. De pronto, una vez que cuenta las monedas que ha recogido e intenta tomar otra del piso, siente que le pasa corriente y tiene un sobresalto; su madre no entiende que puede haberle ocurrido. Ignat observa que aunque es la primera vez que está ahí, en tal circunstancia, siente como si ya hubiera vivido ese momento. La impresión, además de ser subjetiva, es extraña y fugaz, configurándose como una premonición o un sueño; y así lo será en toda la secuencia. La música electrónica de Artemiev afianza la atmósfera de misterio o, quizá sea más preciso decir, de sobrecogimiento, de como si algo siniestro aguardara en el lugar. Natalia le pide las monedas que acuna en la mano, le exige que deje de fantasear y que limpie el piso para que no esté sucio.



*Escena El déjà vu de Ignat*

Desde el psicoanálisis el déjà vu se puede explicar, siguiendo a Freud, como un sentimiento que corresponde a la memoria de un sueño inconsciente<sup>372</sup>. Fantasma que

<sup>372</sup> El término déjà vu («ya visto», «ya vivido», en español), fue acuñado por primera vez por el investigador francés de fenómenos psíquicos, Émile Boirac en su libro *El futuro de las ciencias psíquicas* (*L'Avenir des sciences psychiques*, 1917). Es un fenómeno de paramnesia, en donde hay una experiencia de sentir que ya se ha experimentado, en otro momento, una situación que en el presente es nueva. Tal vez por ello, hace pensar a muchas personas, que pueden tener visiones del futuro. Las situaciones de déjà vu generalmente van acompañadas de rareza, familiaridad y sobrecogimiento. En la obra de Sigmund Freud, el término apareció inicialmente en la *Psicopatología de la Vida Cotidiana* (1910); no obstante, será en una famosa carta titulada *Un Trastorno de la Memoria en la Acrópolis* (1936), dirigida Romain Rolland, escritor francés, premio nobel en 1915, donde Freud rememora una extraña experiencia como fenómenos de extrañamiento o desrealización (déjà vu) que le ocurrió en su primera visita a Atenas en 1904; es decir, 32 años antes. (Freud, S. (1988). *Obras completas* (XIX) (1856-1939), Buenos Aires: Hyspamérica).

reaparece en la escena imaginaria, deseo inconsciente que se repite, que clama ser vivido de nuevo y justo en el umbral de la puerta (entrada /salida, apertura /cierre), lugar por excelencia del goce tarkovskiano. Lo que no se puede rememorar, es decir, traer a la memoria, retorna por repetición sin que el sujeto se dé cuenta de que esto le sucede. Todo esto está relacionado con lo familiar y con las situaciones repetitivas de la vida cotidiana donde cobra protagonismo lo extraño, inquietante y siniestro. La escena recuerda aquellas otras que están ubicadas más adelante en el film, pero que han ocurrido antes, en el pasado de la infancia del narrador protagonista. En todo parecidas: la misma actriz (María/Natalia), el mismo actor (Alexéi/Ignat), objetos que ruedan por el piso (aunque en la escena del bosque la atención está en los aretes que María va a vender o a intercambiar con algo que posee la matrona de la casa Nadezhda Petrona), incluso la misma huella de suciedad en el piso. Distinto es el lugar y diferentes las circunstancias.



*Secuencia: La casa y el espejo, escena El secreto femenino.*



*Escena: El padre regresa de la guerra*



*Escena: La dacha y el viento*

Y como el espejo reproduce, todo vuelve a ocurrir de nuevo. Si algo le ocurrió a Alexéi niño (narrador-protagonista a los cinco años) volverá a ocurrirle cuando tiene trece y le ocurrirá a su hijo Ignat a esa misma edad; de igual forma que si algo le ocurrió a María, madre de Alexéi, volverá a ocurrirle a su esposa Natalia. Es el eterno retorno. En el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Jorge Luis Borges sentencia que los espejos son monstruosos y pone en boca de Bioy Casares el descubrimiento de un heresiarca que declaró «que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres»<sup>373</sup>. Nada más espejeante y laberíntico que la escritura borgeana. Así, Tarkovski ha repetido sus obsesiones temáticas y sus personajes en cada uno de sus films, ha fragmentado el relato y su enunciación adquiere la estética del tartamudo; repite porque el fragmento imposibilita redondear y clausurar el film. Ha insistido en su obra creativa como un verdadero artista «que entrega de sí mismo» y que se sacrifica por encontrar y decir su verdad.

### 3.5.2 El eterno retorno

Si el *déjà vu* es un fenómeno psíquico, una paramnesia o trastorno de la memoria, y el eterno retorno una metaidea filosófica del nihilismo nietzscheano para afirmar la voluntad de poder y trastocar los valores y la verdad judeo-cristiana, aparentemente no hay relación entre ellos; sin embargo, en la filmografía tarkovskiana ambos fenómenos parecen equivaler en el sujeto de la enunciación producido por el lenguaje a partir de la experiencia fílmica, pues a un evento de la memoria le corresponde en espejo, un suceso de la historia o de la familia. De otra manera: si un film es un fragmento de tiempo «esculpido» y «tallado», es porque no es la

<sup>373</sup> Borges, J. L. (1975). *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, p. 91.



secuencia cronológica de los hechos, sino una dimensión espiritual, una carga temporal intrínseca, un texto que moviliza la experiencia del espectador como única. Y Tarkovski estaba «seguro de que el tiempo es reversible» o de que «al menos no avanza en línea recta»<sup>374</sup>. Cada imagen tiene su tiempo interior, su tiempo poético, por eso el montaje puede destruir esa originalidad al intentar ajustar las imágenes a la narrativa. En la estética tarkovskiana, la imagen está dotada de un tiempo sellado, totalizador que se percibe en presente continuo, una especie de instantánea capaz de vivir y hacer vivir el pasado (los recuerdos), al tiempo que el futuro (el porvenir); estos tres movimientos del tiempo en uno, se vuelven intemporales y la imagen retorna eternamente como hecho artístico y espiritual. Tal vez por esto, el texto-Tarkovski es circular, sus films se corresponden a partir del *El espejo*, eje que hacia atrás y hacia delante refleja toda su filmografía: *La infancia de Iván* se cierra en *Sacrificio*, *Andrei Rublev* resuena en *Nostalgia*, *Solaris* se reedita en *Stalker*.

En su último film, *Sacrificio* (1986), pone en boca de un personaje peculiar el mito del «eterno retorno de lo mismo» replanteado por Friedrich Nietzsche en los apartes «De la visión y del enigma» y «El convaleciente» del libro *Así habló Zarathustra* (1883-85). En el primer apartado, habla del enano que encarna el espíritu de la pesadez y al cual le increpa que todo vuelve eternamente<sup>375</sup>. En el segundo, los animales le animan para que salga de la caverna y recupere su poder en la naturaleza:

Mira, nosotros sabemos lo que tú enseñas: que todas las cosas retornan eternamente, y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros<sup>376</sup>.

*Sacrificio* comienza el día que el protagonista, Alexander, cumple años; él es un actor retirado que ejerce como profesor y escritor. Otto, el cartero, mientras monta en su bicicleta y

---

<sup>374</sup> Tarkovski, A. *Martirologio* (08/02/1976), op. cit., p. 143.

<sup>375</sup> Nietzsche, F. *Así habló Zarathustra*. pp. 225-227. Este concepto es una reelaboración del propuesto en el aforismo 341 de *La gaya ciencia* (1882): «El peso más pesado –Qué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: Esta vida, tal como la vives ahora y las has vivido, tendrás que vivirla no solo una sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca, una vida en la que cada dolor y cada placer, cada pensamiento, cada suspiro, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti, y todo el mismo orden y la misma sucesión –como igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este momento, incluido yo mismo. Al eterno retorno de arena de la existencia se le dará la vuelta una y otra vez –¡y tú con él, minúsculo polvo en el polvo!» Cf. Nietzsche, F. (2001). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 327.

<sup>376</sup> Nietzsche, F. *Así habló Zarathustra*, op. cit., pp. 303.

da vueltas en torno al actor y su hijo, pronuncia un discurso filosófico y absurdo, un discurso que recuerda el eterno retorno nietzscheano.



*Sacrificio (1986)*

OTTO: Todos esperamos algo. Yo, por ejemplo. Toda mi vida esperé por algo. Toda mi vida sentí como si estuviese en una estación ferroviaria. Y siempre me sentí como si yo no hubiese vivido. Más siempre esperando por una vida, una espera, algo real, ¡algo importante! ¿Y sobre usted?

ALEXANDER: Sí, es así que usted halla. Solo pensé que usted no tuviese interés por esos problemas.

OTTO: ¡Más tengo! Infelizmente. Hay veces que pienso cosas extrañas. Yo le aseguro, por ejemplo, sobre el enano. ¡Aquel notorio enano!

ALEXANDER: ¿Qué enano? Usted me confunde.

OTTO: ¡Usted, sabe! Aquel joroba ¡De Nietzsche! Aquí el que hizo Zarathustra desmayar.

ALEXANDER: ¿Desmayar? ¿De qué está hablando usted? ¿Usted conoce a Nietzsche?

OTTO: Personalmente, no. No lo estudié profundamente. Más él me interesa, no lo puedo negar.

ALEXANDER: Y, ¿entonces?

OTTO: Sabe, hay veces que viene a mi mente algo sobre el ridículo concepto del «Eterno Retorno». Aquí vivimos y tenemos nuestras preocupaciones. Tenemos esperanzas, esperamos algo. Tenemos esperanzas, perdemos todas las esperanzas. Morimos y nacemos de nuevo. Más, sin recordaciones de lo que fuimos. Ahí, comienza todo de nuevo. No exactamente igual, un poco diferente, más todavía sin esperanzas y no sabemos el porqué. ¡Sí! No, yo quiero decir exactamente igual, literalmente idéntico. Solo cambia el horario del espectáculo. ¡Hasta que yo podría haber hecho esto! ¿No allá?

ALEXANDER: Sí, hay veces que le doy crédito.

OTTO: Si acredita verdaderamente, entonces, así será. «Cree que a usted le es dado y a usted acontecerá». Tengo que ir para encontrar un regalo.

ALEXANDER: No, no es preciso.

CARTERO: Es un día de fiesta. Será enterrado en telegramas. ¡«Au revoir»!

ALEXANDER: ¿Qué está usted murmurando?

OTTO: Usted sabe que «al principio era el verbo» más usted está mudo, mudo como pescado.  
¡Una pequeña cucaracha!

Alexander, a pesar de que es un importante actor, escritor y profesor universitario, es un ser infeliz y sombrío. Otto le propone a Alexander un *déjà vu* filosófico donde la existencia es un eterno retorno; pero en la enunciación del cartero la existencia parece aburrida, pues el sujeto, en vez de actuar, espera como una araña en su telar. La acción no fue nunca una opción de los personajes tarkovskianos, lo suyo es el mundo de tensión interna, la angustia, la impotencia frente a los acontecimientos familiares e históricos. Otto afirma que todos esperan algo, pero que él no espera nada; sin embargo, la metáfora de la estación del tren lo contradice, pues en el fondo cree que su vida es como una espera prolongada de algo real. Otto se sabe coleccionador de incidentes paranormales y extraños, maestro del *déjà vu*, vaticinador de eventos, pues asegura que María, la criada del protagonista, es una bruja. Las palabras finales de Otto con las que le increpa a Alexander su falta de voluntad, parecen tener la intención real de que éste reflexione el día de su cumpleaños: si al principio fue el verbo y Alexander está mudo como un pescado o como una cucaracha, entonces está condenado a más de lo mismo.



*Libro sobre la obra de Leonardo da Vinci  
y Retrato de mujer joven ante un enebro (1474-76) en El espejo*

Lo que está en juego es la palabra, la única capaz de romper el círculo y hacer que el relato encuentre su espiral y finalmente su línea de horizonte que contiene un principio y un final; no obstante, es preciso recordar que para Tarkovski las palabras son débiles, así como el relato que ellas conforman. Al inicio de la secuencia, y antes de que Ignat tenga la sensación de ya haber vivido esos mismos momentos que ordenan todo el episodio, la cámara muestra al niño ojeando un libro de arte donde pasa, una a una, las pinturas de Leonardo da Vinci; una de las poderosas influencias de la estética de Tarkovski, por su culto a lo eterno femenino –al igual que Nietzsche– y porque esculpe incluyendo los contrarios en algo que permanece más allá del tiempo. En el film, estas imágenes se repiten en varias ocasiones, la cámara las anota como si de allí emanara el punto de vista. Así lo justifica el cineasta cuando dice que en *El espejo* se utilizó los retratos de Leonardo para introducir en los acontecimientos del film la dimensión de lo eterno<sup>377</sup>.

Se ha citado una parte del diálogo del arranque de *Sacrificio* para emparentar el eterno femenino nietzscheano con la estética de Leonardo que tanto le atrajo a Tarkovski, esa respuesta «trágica» a la dicotomía hombre/mujer, afirmando las diferencias a través de la pura voluntad de vivir de Dionisio, el dios viril que hace gala de su feminidad y que subsume la vida y la muerte, que no tiene centro y que habita orgiásticamente entre los contrarios. En ausencia de la palabra, la imagen repite el gesto, fragmenta la vida, trocea el sueño; y así hasta el infinito, pues todo espejeo es mudo (tarta-mudo), un «corrientazo» de la fantasía, como le insinúa María a su hijo Ignat cuando éste le cuenta que siente algo que ya ha vivido. Alexéi, al igual que Ignat, no puede verbalizar frente a la casa del bosque, lo paraliza la angustia ante la pregunta de su madre: «¿Qué te pasa?» Lo propio ocurre cuando el padre retorna de la guerra y los niños se abrazan a él anegados en llanto; no hay palabra que pueda modular el dolor, que pueda contener la angustia en el umbral de la puerta.



<sup>377</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 131-132.

Nietzsche ha sido citado en el último film de Tarkovski; esto de alguna manera explica esa incesante escalada de repeticiones sin sentido que les ocurren a todos los personajes tarkovskianos, ese tartamudeo advertido en el prólogo de *El espejo*. Los héroes líricos tarkovskianos intentan entrar en el relato del tiempo para cumplir con lo que ellos consideran es su tarea; pero estos héroes no logran cumplir su tarea, sino como un débil reflejo de un sacrificio sin legado ni redención. La contradicción en la que viven estos personajes, y con ellos el director, se puede resumir como parte del enigma del eterno retorno; enigma que no es la simple aceptación de su estatus cosmológico o de hecho, así como lo proclama el enano que le habla al oído a Zaratustra: «Todas las cosas rectas mienten», «el tiempo es un círculo», «curvo es el sendero de la eternidad».

La verdadera redención, dirá Nietzsche, es la reacción y superación del hombre de la concepción lineal del tiempo del cristianismo, que es de donde nace toda la concepción de culpa y castigo, y que el filósofo se figura como una forma de venganza que pretende limpiar las conciencias, abriendo la posibilidad de un poder creador de nuevos valores y renovador de la vida a partir del superhombre. Es aquí donde se ubica el sacrificio espiritual de la filmografía tarkovskiana, porque sus héroes justamente no son superhéroes sino seres desprotegidos, marginados y locos; porque su estética fílmica que se ufana de una imagen absoluta cuya unidad es incomprensible por vía racional, no obtiene más que fragmentos de materia informe; porque aunque repita que las palabras son débiles e intente desestructurar el relato clásico, ansía la palabra verdadera que le da sentido a la existencia de sí mismo y al Otro, a través de la poesía del padre ausente; porque a través del arte, que para Tarkovski simboliza el sentido de la existencia, anhela el verbo que dispara el porvenir como algo único y valioso de ser vivido.

Alexander recibe muchos mensajes, es decir, palabras de felicitación por su cumpleaños, mas son convenientes y protocolarias, no lo alegran; en realidad, el personaje será sepultado por ellas. La línea final de Otto es lapidaria. Alexander fue actor, escritor, sabe lo que valen las palabras; no obstante, nada sabe del verbo al inicio de los tiempos o no quiere saberlo, de lo contrario hubiera refutado la concepción del eterno retorno que ha expuesto Otto, con la concepción del tiempo de la historia judeocristiana, donde el verbo funda el sentido. Alexander sabe de la palabras que circulan a través de la información y la comunicación, tal es así que se cansa de articularlas porque le resultan vacías, por eso está (o

pronto lo estará) mudo. Lo curioso es que su hijo también está mudo, hablará al final nada más que para preguntar sobre ese verbo que está en el principio, pero, como no hay respuesta, sigue tan mudo como su padre. La parábola del árbol que renace regándole agua constantemente, que le ha contado Alexander a su hijo antes de esta secuencia del eterno retorno, fracasará de todas maneras. Toda la película de Tarkovski es la re-creación de un fracaso como actor, como esteta, como filósofo, como escritor, como padre; podría decirse, sin forzar nada, como cineasta. La dedicatoria final de Tarkovski a su hijo es la constatación de ese fracaso, al que con «esperanza» le deja, nada menos, la tarea de salvarse. ¿Cómo entender la parábola de que el mundo cambiaría si alguien todos los días y a la misma hora arrojara un vaso de agua en el retrete? El agua reintegrándose al río, al mar y recomenzando el ciclo.

Una repetición que ya ha vivido y volverá a vivir, es justamente lo que ha ocurrido a Ignat en esta escena donde ayuda a recoger los artículos que se le han caído del bolso a su madre. Esa presencia tenaz de su madre siempre en el umbral de la puerta, con objetos y aretes que se le caen al piso o con el cuchillo en la mano mientras pela papas cuando Alexéi a los cinco años no puede abrir la puerta, o cuando arregla una silla y llega su ex esposo del frente de guerra. Este episodio que Ignat puntualiza ahora, ocurre antes de quedarse solo en la casa; el chico asiste a un episodio fantasmal, recibe una llamada de su padre y experimenta varias sensaciones: lo efímero de la historia, el valor del arte, el primer amor, el sin sentido de la guerra, el misterio de la soledad y, sobre todo, la ausencia del padre. Es preciso anotar que Ignat está vestido de manera similar a la escena del prólogo, quizá el director quería evitar el equívoco entre Alexéi-niño ubicado en el pasado e Ignat-niño situado en el presente y, al tiempo, señalar la huella que espejea entre el uno y el otro, pues ambos personajes son interpretados por el mismo actor, como ya se ha dicho.

Una escritura fílmica en *dèjà vu*, como si no fuera posible salir de esa sensación asociada al deseo de que algo extraordinario ocurra y se repita. Freud a través del psicoanálisis le dio una explicación a este fenómeno de repetición; en primer lugar, es una sensación motivada por un deseo insatisfecho o traumático; este deseo intenta repetir esa experiencia pasada buscando una satisfacción mayor que entonces<sup>378</sup>. En segundo lugar, se puede leer tal situación desde «el automatismo de repetición» directamente ligado al fracaso

---

<sup>378</sup> Freud, S., Recordar, repetir, reelaborar, 1914. En: *Obras Completas*. (IX). Madrid, Editorial Amorrortu, 1952. Véase también del mismo autor: Más allá del placer (1952). [1920]. *Obras completas* (XVIII). Madrid: Amorrortu.

–incluso cuando hay triunfo–, a la culpa, al destino y el trauma. Los personajes tarkovskianos, en el fondo, parecen ser uno solo, repetido por lo espejos. El narrador-personaje de *El espejo* no es la excepción: él es el eje de toda esa culpa subjetiva que los personajes llevan como una carga que anhela saldarse, pero que no es posible sino parcialmente, por eso resurge en imágenes, situaciones, sueños, gestos, intentado integrarse a la dimensión simbólica del sujeto. Mas como no es posible pegar dicho espejo roto, degenera en trauma que se revelará finalmente como pulsión de muerte que busca reintegrarse al origen, tal como ocurre en el plano final del film, ese *travelling out* (hacia atrás), lento y melancólico que termina coincidiendo con el punto de vista de quien muestra su infancia, su madre y su mujer a lo lejos, disolviéndose en la naturaleza eterna.

### 3.5.3 La dama misteriosa, la carta de Pushkin

La madre de Ignat ha salido. El niño recorre la casa, observa los estantes, fantasea. De repente dos mujeres aparecen en el fondo de la habitación y es posible reconocer a una de ellas como la mujer que atendía a los padres de Ignat cuando eran niños en la dacha, la que se ve llevar en brazos a su hermana y quizá también a él (en todo caso, no es su madre quien los conduce en sus brazos). La mujer es misteriosa para el espectador que quizá no recuerda haberla visto, pues ella aparece de improviso en la escena como si llevará mucho tiempo allí, pero no para Ignat que entra en el tiempo circular de lo ya vivido. Ahora, en el presente del film, está sentada frente al escritorio, al lado de una ventana, y actúa como si fuera una institutriz que toma la lección. La otra mujer, de mayor edad, sale de la habitación dejando sobre la mesa una taza con una bebida caliente. Ignat no parece sorprenderse, mira a la mujer que yace sentada y como si fuera algo cotidiano atiende sus indicaciones, va hacia el estante de la biblioteca, toma un libro y lee:







MUJER MISTERIOSA: Pasa. Buenas. (A la mucama) una taza más para el joven. (Ignat mira con asombro a la señora saliendo de la habitación, tomando el pasillo. La mujer misteriosa se dirige a él). Trae el cuaderno del tercer anaquel. Lee la página donde está la cinta.

IGNAT: A la pregunta de cómo influyen las ciencias y el arte en las costumbres humanas, Rousseau dijo: «Negativamente».

MUJER MISTERIOSA: (Interrumpiéndolo abruptamente) Lee solo lo subrayado con lápiz rojo.

IGNAT: «A pesar de que... No, no es eso. La división de las iglesias nos separó de Europa. Nosotros no tomamos parte en ninguno de los grandes acontecimientos que la estremecieron. Pero teníamos nuestra predestinación especial. Rusia, sus vastos espacios absorbieron la invasión mongola. Los tártaros osaron cruzar nuestras fronteras occidentales y se retiraron a sus desiertos. Así fue salvada la civilización cristiana. Para tal fin debimos llevar una existencia especial que, dejándonos cristianos, nos hiciera ajenos al mundo cristiano. En lo que respecta a nuestra insignificancia histórica no puedo estar de acuerdo con usted. ¿Acaso usted no encuentra algo significativo en la situación actual de Rusia que asombrará al futuro historiador? Aunque me une cordial apego al soberano, no me entusiasma cuanto veo a mi alrededor. Como a un literato, me irritan, me ofenden, pero juro que por nada en el mundo quisiera cambiar mi patria o tener otra historia que no fuera la historia de nuestros antepasados tal como nos la donó Dios». (De una carta de Pushkin a Chaadáyev, 19 de octubre de 1836).

En este preciso momento tocan a la puerta. La dama misteriosa que actúa como profesora, le ordena ver quién está afuera. Ignat abre la puerta y aparece una anciana que se ha equivocado de dirección; se trata de María Tarkovskaia, madre de Andrei Tarkovski a quien el espectador ha visto fugazmente en la escena primaria y volverá a verla al final del film caminando con los niños por la dacha; además, el espectador ha acabado de verla cuando era joven en un retrato lo suficientemente visible que compone el encuadre de Ignat mientras lee la carta de Pushkin. Justo cuando éste dice: «Juro que por nada en el mundo quisiera cambiar

mi patria o tener otra historia que no fuera la historia de nuestros antepasados tal como nos la donó Dios».



Se trata de la madre del director del film, abuela de su hijo Senka, representado por Ignat en *El espejo*; pero éste no la reconoce como su abuela sino como una mujer perdida que toca a la puerta. No obstante, esta escena sirve para que Ignat vuelva a la realidad y reconozca que está solo en la casa y, al espectador, le proporciona indicios de que el film está en el presente. La mujer que yacía sentada tomando té y escuchando al chico ha desaparecido, también la taza, el plato y las galletas que estaban en la mesa; sin embargo, el vaho del calor de la taza permanece en la mesa todavía unos instantes, hasta que se desvanece del todo, como si aquellos objetos y quien los usó hubieran estado allí de todos modos y hubieran dejado una honda huella en la vida del narrador-protagonista. Tiene sentido, esa mujer estuvo muy cerca de Alexéi y su hermana, fue ella la que los cuidó y llevaba en brazos cuando estaban dormidos; la madre, anegada en llanto, jamás tuvo valor para tal menester de afecto. Los tiempos se funden, arman el presente continuo. Un recuerdo vivido por el narrador-personaje en otra época se actualiza ahora en su hijo Ignat (Senka): un *déjà vu* advertido antes de que su madre salga de la casa. La escenografía da cuenta de dos tiempos y dos espacios que debieron ocurrir de manera similar. La perturbadora música electrónica de Artemiev, igual a otros momentos del film, acompaña esta secuencia que desacomoda la realidad y la reenvía al punto de vista de la memoria del narrador que la hace visible para el espectador de una forma fantástica o, mejor, fantasmática.



¿Un pretexto ubicado en el centro del film para manifestar la tragedia histórica del cristianismo en Rusia? ¿Es en este momento espacio temporal del film donde le es dado contar esta verdad? ¿Así como se repiten las situaciones individuales, familiares, los fenómenos de la historia vuelven a sucederse? Sin lugar a dudas, todo lo anterior es verdad. Si por un lado Rusia se conecta con occidente, por otro su historia y cultura la alejan aislándola. Se trata de un guiño a la filosofía de la historia, exactamente al problema de la identidad de la nación eslava, reflexión a la que le dedicó Piotr y Chaadáyev, citado en la lectura que acaba de hacer Ignat. Este filósofo intentó diagnosticar el destino de Rusia, su cristianismo ortodoxo bizantino, su patriotismo, confrontándolo con la civilización europea que a sus ojos le parecía avanzada por mirar a la antigüedad y re-encontrar «las formas de la belleza que le faltaban», mientras Rusia permanecía indiferente, encerrada sobre sí misma. Por exponer estas ideas y difundirlas fue Chaadáyev vilipendiado por su pueblo y odiado por antipatriota. De suerte que la carta de Pushkin a Chaadáyev, fechada el 19 de octubre de 1836, construye sentidos valiosos para Andrei Tarkovski, en los que vale la pena detenerse un poco. Dice Chaadáyev en su misiva:

Cuando el cristianismo avanzaba majestuosamente por el camino que trazó su divino fundador, nosotros, a pesar de llamarnos cristianos, no nos movíamos. El mundo entero se reconstruía, pero nosotros no edificábamos nada: vegetábamos en nuestras cabañas de madera y paja. En resumen, se efectuaban los nuevos destinos del género humano, pero no por nosotros. Éramos cristianos, pero el fruto del cristianismo no maduró para nosotros<sup>379</sup>.

A esto Pushkin, el gran poeta nacional ruso, que era amigo de Chaadáyev desde épocas pasadas, contesta que no está de acuerdo con esos planteamientos porque encuentra grandeza en la historia rusa y que no desea otra patria que esa, tal como reza el texto

<sup>379</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 140. Chaadáyev, carta filosófica publicada en *El Telescopio* en 1836.

transcrito anteriormente y que lee Ignat a la dama misteriosa. Las cartas de Chaadáyev y, en especial, la carta del poeta al filósofo, constituye un hito en la formación intelectual de los rusos y, en particular de Andrei Tarkovski. En el balance que el cineasta hace de su tiempo, por ejemplo, encuentra que una vez que tuvo lugar la revolución soviética, el pueblo ruso perdió contacto con el tiempo más prolífico y clásico de su cultura: Rublev, Chaadáyev, Pushkin, Tolstoi, Gógol, Pasternak, Dostoievski, Mendelstam, para solo nombrar algunos. Da cuenta Tarkovski de la tradición rusa fragmentada por uno u otro episodio político que ocultaba los grandes problemas nacionales y en la represión de quienes osaban reflexionarlos a luz pública. Es decir, la historia se refleja en espejo, las épocas se repiten con algunas variaciones. Cómo olvidar que en la era soviética se sacrificaron miles de clérigos, fieles y ministros religiosos pertenecientes al cristianismo, exiliados unos, asesinados otros. La explicación del texto que lee el niño, es contundente para abrir la interrogación por la identidad nacional. El mismo Tarkovski –al igual que Chaadáyev, Pushkin, Pasternak, Mandelstam y tantos otros– habría de padecer la censura, el aislamiento y, finalmente, el exilio por plantearse en sus películas el problema de la identidad nacional e individual, y por querer pensar y expresarse libre de cualquier ideología. Jamás renunció a la tradición rusa e intentó conectar el presente soviético con el pasado ruso.

El cine es para mí un producto profundamente enraizado en la historia, en los siglos y en las tradiciones de tu país. Hace falta sentir fascinación por el pasado y sentir tu entronque con él, como yo siento mi filiación cultural<sup>380</sup>.

Para mí son extraordinariamente importantes las tradiciones culturales rusas que proceden de Dostoievski. Ahora bien, en la Rusia moderna no solo no han llegado a desarrollarse plenamente, sino que más bien se hallan descuidadas o incluso ignoradas por completo. Hay para esto varios motivos, y el más importante de todos es que dicha tradición es radicalmente incompatible con el materialismo. Otro de los motivos para que la recepción de Dostoievski en la Rusia actual sea más bien discreta es la crisis interior, tan característica de los personajes de este autor, de su propia obra y también de la de sus continuadores<sup>381</sup>.

En una entrevista que concedió al *East Village Eye* de Nueva York en 1984, después del Festival de Telluride, donde estrenó *Nostalgia* (1983), la película en que se recrea una experiencia cara para los rusos y su estado de ánimo típico, se manifestó sobre el exilio y el

<sup>380</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 157.

<sup>381</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 218.

dolor de dejar la patria donde se nació, abandonar su pasado y sus tradiciones. A la pregunta del público: «¿Y le ha impresionado a usted alguna de las cosas hechas aquí por los americanos?», Andrei Tarkovski contestó:

Reconozco los grandes logros de América, a los que quiero tributar el debido reconocimiento. Pero esas cosas me son de algún modo ajenas; un bosque, el monte, me producen una impresión mucho más profunda que el puente de Brooklyn (...) Pero me choca el que los americanos no tengan un pasado, que no puedan darse la vuelta para mirar hacia atrás. Cuando las gentes abandonaban Europa y venían aquí, rompían todos sus vínculos con el Viejo Mundo y empezaban una vida nueva, orientándose completamente hacia el futuro. Para mí, eso de no tener un pasado al que referirse es algo negativo, una pérdida. Esto no quiere decir que yo tenga una relación negativa con esta sociedad, sino que, como europeo, como un hombre que procede del Este, todo esto más bien me horroriza. El pasado es de algún modo más importante para mí que el futuro. Esto es un rasgo de mi pueblo, del que trato precisamente en mi última película<sup>382</sup>.

¿No es la identidad el tema crucial de *El espejo*, ese clamor de reconocimiento y desprecio que siente el narrador-personaje a varios niveles? Todos los films de Tarkovski conllevan el problema de la identidad: quién soy yo, quiénes somos, cuál es nuestro destino. Al intentar responder a estas preguntas, surge la melancolía y el sacrificio de la entrega, tan relevante también en otros sentidos, pues el espectador ha contemplado escenas documentales de la segunda guerra mundial, ha podido ver en los niños españoles unos personajes particulares, pues así lo quiso el director que, a continuación, se encargará de ahondar en el drama de los niños sacrificados en la guerra. Él mismo fue uno de ellos, siempre tuvo en cuenta este aspecto que marco su vida y obra; se sintió sacrificado, lo comprueba el exilio que lo llevó a la tumba. Los personajes de sus films encarnan esta doble fuerza: contención y redención. No en vano, su último film se tituló *Sacrificio (Offret)* y su libro de diarios, *Martirologio*.

---

<sup>382</sup> Llano, R. *Vida y obra A. Tarkovski*, op. cit., p. 607. Gorchakov, el protagonista de *Nostalgia*, busca testimoniar la vida y obra de otro artista ruso, esta vez un músico de la edad media, pero se da una identificación entre los dos y por la voz en presente del poeta habla el músico del pasado como un eterno retorno, todo está enlazado, los espacios y los tiempos se repiten. De suerte que en la línea del cineasta ruso, nadie está solo; un espejo lo refleja en la historia, la cultura o la infancia. Véase también: Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 225-227.

Nada raro, entonces, que el narrador-director ponga en boca de un niño (Ignat-Senka), una de las grandes discusiones que la cultura rusa aún mantiene: estas preocupaciones se heredan de una generación a otra. El eterno retorno mantiene viva la llama de esas preocupaciones, preguntas para las cuales todavía no hay respuestas.

### 3.5.4 La pelirroja o el amor imposible

Una vez que Ignat ha constatado que no había nadie con él en la casa, pero que aun así ha podido experimentar aquello que ya había vivido su padre en el pasado, ocurre lo inevitable: el padre lo llama por teléfono y lo alienta para que distraiga su aburrimiento. La conversación se centra en si Ignat tiene o no novia; a la respuesta negativa del chico, Alexéi le contará que a su edad él estaba enamorado de una joven; lo que no dice en palabras, pero que muestra en imágenes, es el hecho de que esta joven no le correspondió porque quien la cortejaba era el instructor encargado de preparar los niños para la guerra. Mientras la joven pelirroja se aleja como llama entre el hielo, las imágenes muestran la decepción amorosa del joven Alexéi representado por el mismo actor que acaba de encarnar a Ignat.



La escena está acompañada de la música de Henry Purcell, de la pieza *The tell us that your mighty power* que hace parte de *The indian Queen*, una semiópera en cinco actos. El fragmento al que se alude en esta escena traduce: «él dice que es un mito poderoso». La obra relata los amores entre la reina de los aztecas y el general de los incas y, aunque esta historia es imposible, por la distancia entre México y el Perú, parece, en cambio, tener relevancia en *El espejo*, porque apoya el amor imposible entre Alexéi y la pelirroja, una chica mayor que él y que está, además, comprometida con el instructor militar<sup>383</sup>.

<sup>383</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_reina\\_india](http://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_india) (consulta del 3/09/2012). Véase en este estudio, el capítulo La casa y el Espejo, especialmente el apartado La mirada espejeante.

De nuevo el espejo funciona para el narrador, la frustración parece no tener fin. Para reafirmar este despecho, se verá en la secuencia de la instrucción de los niños, al instructor pensando y enseguida a la pelirroja con el labio inferior sangrando, entre satisfecha y abatida. El montaje delata a los amantes. Es esto lo que en realidad le cuenta Alexéi a su hijo Ignat por teléfono, que él estaba enamorado de una pelirroja, pero que había alguien que la cortejaba y frustró su deseo.



En una secuencia posterior, en la casa del bosque donde Alexéi se queda solo mientras su madre y la matrona entran en un cuarto para «hablar de cosas de mujeres», éste se contempla en un espejo de la pared, y se suceden una serie de imágenes que la memoria fragmenta en una atmósfera onírica, adelantándose para establecer relaciones: una mano cierra la puerta con espejo de un escaparate donde alcanzan a divisarse sábanas o toallas y, en seguida, se descubre a un hombre de gabardina y gorra, muy parecido al instructor, que pronto abandona la escena dejando ver en el fondo, junto a una hoguera, a la pelirroja a medio vestir, sentada y quien de repente mira a cámara como si fuese a Alexéi que la recuerda y al espectador que ya la ha visto caminar entre la niebla; luego aparece una mano entre llamas, como si quemara tan solo para la mirada dejando intacta la mano, que luce fría e inmovible. La mano arde como un deseo imposible de saciar: ¿una evocación de Alexéi al inmediato pasado haciendo el balance de su derrota de amor?, ¿una interrogación que pregunta por la identidad?, ¿un fuego reflejado en el espejo como algo que quema y se repite sin cesar?<sup>384</sup>

<sup>384</sup> Véase: La casa y el espejo, el espejo en llamas y La pelirroja en la ignición.





### 3.6 El centro del film: lo real es increíble

#### 3.6.1 Eros y Tánatos





En el minuto 50:35, pleno eje de la película, una vez que Eros, la pulsión de vida, ha sido convocado a través del intenso plano de la pelirroja que hunde su cuerpo en la nieve mientras Alexéi la mira irse hasta la melancolía, por corte, aparece Tánatos, la pulsión de muerte en la imagen del cañón de un fusil, con el punto de mira y su aterrador agujero que amenaza aniquilación; por cierto que lo fálico se expresa en esta escena en su magnitud castradora y siniestra. El paneo es lento hasta encuadrar al niño que empuña el arma y que acto seguido protagonizará la secuencia. De suerte que los contrarios se intensifican en esta parte de la película; por lo demás, nada excepcional si nos atenemos a la filosofía que la alienta: vida/muerte, amor/odio, deseo/realidad.

Con respecto a la muerte, a la aniquilación y al porqué de la guerra, en septiembre de 1932, Sigmund Freud le envía a Albert Einstein una carta desde Viena, y en uno de sus apartes dice:

Nosotros aceptamos que los instintos de los hombres no pertenecen más que a dos categorías: o bien son aquellos que tienden a conservar y a unir –los denominamos «eróticos», completamente en el sentido del Eros del Symposion platónico, o «sexuales», ampliando deliberadamente el concepto popular de la sexualidad–, o bien son los instintos que tienden a destruir y a matar: los comprendemos en los términos «instintos de agresión» o «de destrucción». Como usted advierte, no se trata más que de una transfiguración teórica de la antítesis entre el amor y el odio, universalmente conocida y quizá relacionada primordialmente con aquella otra, entre atracción y repulsión, que desempeña un papel tan importante en el terreno de su ciencia<sup>385</sup>.

No es de extrañar, entonces, que sean documentos visuales de la historia de la humanidad los que arman el centro del film y estos materiales, de manera natural, son los que más carga emotiva concentran. Muchos pensaron que esas escenas habían sido rodadas por el cineasta al estilo documental; mas lo cierto es que Tarkovski las seleccionó después de ver

<sup>385</sup> Freud, S. (1954). *Psicoanálisis aplicado, sobre el porqué de la guerra* (1933). *Obras completas* (XVIII). Madrid, pp. 252-253.

cientos de metros de celuloide que registraban imágenes de la guerra: el material tenía «unidad natural» y «una calidad absolutamente extraordinaria»<sup>386</sup>.

De otra parte, no hay que olvidar que *El espejo* inicia con la secuencia de un documental televisivo donde una psicoterapeuta cura a una adolescente que tiene dificultades para hablar; de igual forma, el film termina con la imagen de la propia madre del director que se representa a sí misma ya anciana. El material casi en su totalidad es autobiográfico: aparecen su madre, el padre, la hermana, su ex-esposa y otras personas cercanas que componen el álbum familiar, interpretados por actores; además está la dacha, la mesa de campo, las fotografías, el perro y otros elementos y motivos familiares. Si Tarkovski quería una película tan real como un acto vital, con imágenes libres de simbolismo, éstas, las del centro del film, lo serían en toda su dimensión; así lo real del sexo, la violencia y la muerte en la guerra no admite interpretación, tal vez solo constatación y padecimiento emocional.

### 3.6.2 Los niños de la guerra: la orfandad



El haber tenido que crecer en una familia de padres separados, intentando superar el trauma por la ausencia de su padre, hizo que Andrei Tarkovski (Alexéi) desarrollara una honda solidaridad por los niños huérfanos cuyos padres marchaban a la guerra. Su propio padre se alistó en el frente, reforzando la soledad y preocupación por su vida; a la postre

<sup>386</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 156.

resultó herido en una pierna y pudo volver a Moscú. Según Rafael Llano, el hecho de que tantos padres estuvieran ausentes de sus hogares por la guerra alivió al niño Andrei, pues de esa manera no tenía que justificar a nadie la ausencia de su padre; es posible, le anotaba el cineasta a su amiga Natalia Bondarchuk, «que los niños sufran más que sus padres cuando éstos se divorcian»<sup>387</sup>.

La imágenes documentales de los niños españoles que son enviados a Rusia como consecuencia de la Guerra Civil Española, es un claro ejemplo de ese ojo que mira conmovido por el desarraigo y la orfandad. Estas imágenes que narra su alter ego son acentuadas en esta secuencia; quizá fueron muy similares a las que el propio director tuvo que experimentar. Tarkovski pone en escena la ignominia y perversidad de toda conflagración, acentuando el hecho de involucrar a los niños instruyéndolos para que, llegado la hora, puedan defenderse y defender su patria; no obstante, nada justifica la violencia. No puede haber rostro más compungido que el del instructor militar de niños interpretado por Yuri Nazarov, afectado, sobre todo, porque uno de los reclutados que él intenta instruir, es un idiota.

### 3.6.3 El idiota, el tartamudo, la pelirroja



Un año antes de comenzar el rodaje de *El espejo*, Tarkovski escribe en su diario del 1º de febrero de 1973 su interés por realizar *El idiota* de Dostoievski, en siete capítulos para la

<sup>387</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 43.

televisión a color<sup>388</sup>. Durante el rodaje y montaje de *El espejo*, consignó en su diario de manera obsesiva el deseo de realizar en forma audiovisual la obra de quien admiraba en extremo; así lo dejó consignado al inicio de su diario el 30 de abril de 1970: «Dostoievski puede llegar a ser el sentido de todo lo que me gustaría hacer en cine»<sup>389</sup>. Sin embargo, a medida que se empeñaba en hacer *El idiota* y una vez presentada la propuesta al comité Estatal de Radio y Televisión, también ponía en duda esa tarea. En efecto, la contradicción lo atormentó. La aprobación para que dirigiera *El idiota* nunca llegó; se perdió entre coproducciones alemanas y francesas y, finalmente, le dieron el proyecto a Smoktunovski. La autorización para hacer *El espejo* tardó mucho tiempo y al final pudo rodar con muchos tropiezos.

El 4 de febrero de 1973, transcribe en su Diario las palabras que pronuncia Lévedev en la novela *El idiota*: «Casi cualquier realidad, aunque tiene sus propias leyes inmutables, es siempre increíble e inverosímil. Y cuando más real es, suele parecer más inverosímil»<sup>390</sup>. El 25 de diciembre de 1974, cuando ya había montado *El espejo*, transcribe en su Diario un fragmento de las *Conversaciones sobre Dostoievski* hechas por Y. N. Opochini, en donde éste le atribuye al autor de *El idiota* las siguientes palabras: «Se dice que el arte debe reflejar la vida, etc. Todo eso son tonterías: el propio escritor (el poeta) crea una vida, vida que antes de él no había existido en plenitud» (Zvenia, No. VI, Academia, 1936)<sup>391</sup>. Enseguida el cineasta escribe: «¿Es cierto que pretendo montar *El idiota*? ¿No se convertirá la adaptación cinematográfica en una ilustración de mis principios, que quedarán inorgánicos sobre la estructura de la propia novela?»<sup>392</sup>

<sup>388</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 83.

<sup>389</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 18. La novela *Crimen y castigo* le fascinaba pero ya había una versión cinematográfica de Liova Kulidzhánov en 1969, que, por su puesto, Tarkovski desaprobaba. El idiota es una novela –la más autobiográfica– de Fiódor Dostoyevski publicada en 1889. Es la historia del huérfano y compasivo príncipe Lev Nicolaiévich Mishkin, ingenuo pero inteligente, epiléptico como Dostoievski, enviado muy niño a Suiza a educarse y recibir atención médica. A raíz de no recibir contestación a una carta enviada a su única pariente, una prima que no conoce, Lizaveta Prokofievna, regresa a San Petersburgo. Por su comportamiento ingenuo y afectivo muchos se burlan. Trata a todos por igual a sabiendas de que es príncipe, y muestra desinterés por el dinero; cuenta historias donde los niños salen airoso por ser compasivos e inteligentes y hace un relato ceñido a la realidad del condenado a muerte; trabaja en caligrafía y se relaciona con la sociedad de su tiempo. Mishkin se debate entre la compasión y el amor, pero no puede evitar la frustración amorosa y regresa finalmente a Suiza.

<sup>390</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 84.

<sup>391</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 125.

<sup>392</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 126. Andrei, el 29 de diciembre de 1973, escribe en su Diario que «el guión de *El idiota* puede empezar con una retrospectiva de Natasia Filípovna sobre su infancia y relación con Totski. Se puede suprimir la historia de cómo se conocieron el príncipe Myshkin y Rogozhin, no es importante. La novela no da una sensación de espacio y de escenas de masas, por lo que hay que evitarlas. La historia del escándalo de la estación con el oficial y la fusta no es necesario, demasiado alboroto e inmovilismo. Es curioso



La importancia de estas notas de diario se debe a que consolidan, por un lado, la importancia de Dostoievski en la obra de Andrei Tarkovski, en especial las novelas *Crimen y castigo* y *El idiota*; y, por otro, justifican en la secuencia de los niños que reciben instrucción de guerra, la inclusión de Asafiev, un niño especial: un idiota. No obstante, como se podrá observar enseguida, por las acciones y los diálogos de la escena, todos los niños son unos idiotas o parecen serlo ante lo patético de las circunstancias. La acepción de idiota no tiene la connotación del diccionario, en la que alguien es tonto y poco inteligente, sino la fuerza significativa que el director ruso –siguiendo a Dostoievski– le dio a sus personajes principales: inocentes (mas no ingenuos), inteligentes (aunque torpes), llenos de fe puesto que aceptan hechos que se juzgan imposibles, plenos de compasión, de culpa, dispuestos a sacrificarse por la humanidad aun a costa de sus vidas<sup>393</sup>

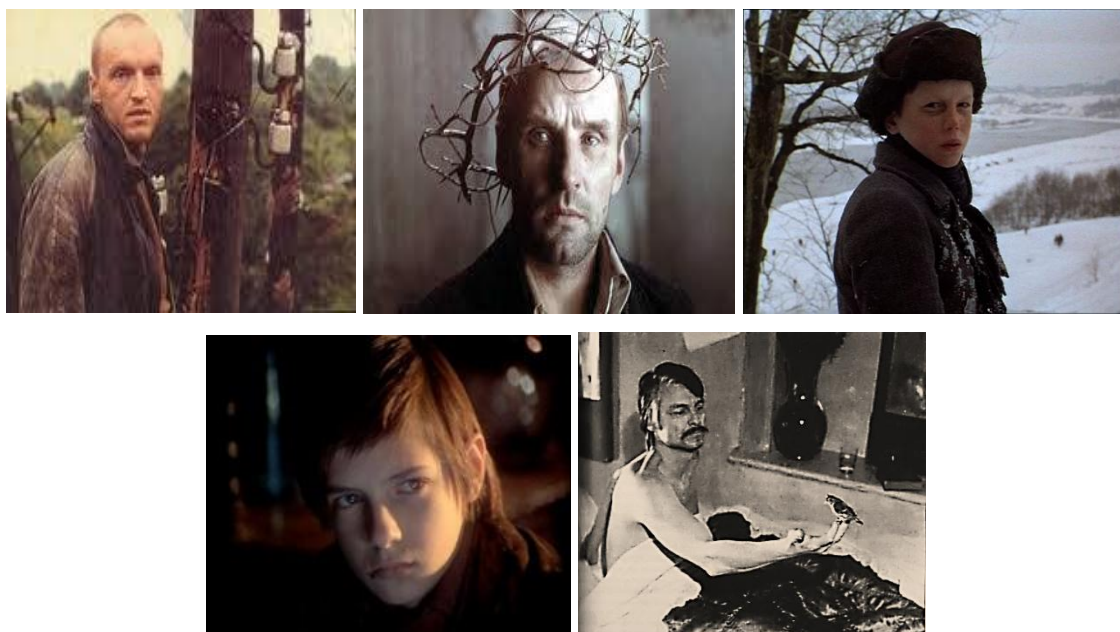


*Personajes tarkovskianos: Iván, Andrei Rublev,  
Borisca, Chris Kelvin,*

---

que lo que más recuerdo de la novela, y no es casual (y he leído *El idiota* más de una vez), es: 1) El encuentro del príncipe Myshkin con los Tepanchin y la ejecución, 2) La bofetada de Gana, 3) Nastasia Filípovna con los Ivolguin, 4) Los cien mil, 5) El destino de Nastasia Filípovna, 6) El sueño de Hipólito, 7) El jarrón chino, 8) Con Rogozhin (la madre y Holbein), 9) Aglaya con Nastasia Filípovna, 10) La muerte de Nastasia. El príncipe con Rogozhin, 11) Si, y, evidentemente, la crisis epiléptica en el hotel Vésty con el ataque de Rogozhin, y 12) El príncipe y los niños» (104).

<sup>393</sup> Véase: *La errata y la culpa*, el subtítulo *Reflejos y sentimientos de culpa*, a propósito de los personajes de los films tarkovskianos.



*Stalker, el escritor, Asafiev, Alexéi-Ignat (Andrei Tarkovski)*



*Andrei Gorchakov, Doménico,  
Alexander, Otto y Alexander.*

En efecto, el protagonista de la escena de instrucción de guerra es un chico torpe pero inteligente e, incluso, no tiene miedo, por lo mismo que no recibe las órdenes del instructor tal como éste las da, sino que hace lo que siente, creando una estela de desasosiego y perversidad en el grupo de chicos que se preparan para la guerra. La escena del idiota evoca, por contraste, al tartamudo del prólogo; en ésta Asafiev se resiste al instructor, y aunque



parece obedecer las órdenes del militar, en realidad las contradice. Si el tartamudo es hipnotizado por la mujer psicoterapeuta y termina diciendo lo que ella quiere, aquí las palabras del militar no calan en el niño huérfano, no modulan sus actos, tal es así que termina protagonizando un acto en el que pone en peligro a todo el grupo, de no ser porque la granada estaba diseñada para simulacros. Y en la escena, junto a los niños, esta Alexéi viviendo el pánico que causa la mala relación de Asafiev con el instructor militar, su rival aturdido, que tartamudea y al que le falla la comunicación con el grupo. En realidad no tiene mando, no dirige la instrucción eficazmente, de allí la actitud burlona de los niños. Vale adelantar una observación general: todos los personajes del espejo parecen aislados, metidos en su mundo, incomunicados entre sí. No está por demás recordar que la secuencia se basa en un recuerdo de la época de la escuela de Tarkovski y la evacuación en tiempo de guerra; fue de los primeros motivos que tuvo en cuenta para el guión. La ausencia del padre de Tarkovski se acentúa en esta escena, pues éste había partido con el ejército hacia el frente de guerra. Quien moduló el deseo y la sensibilidad de Andrei Tarkovski desde los tres o cuatro años hasta su adolescencia fue, sin lugar a dudas, su madre y, en menor proporción, otras mujeres que rodearon su mundo familiar. La secuencia fastidió a los delegados del Consejo Artístico de Goskino, entre otras razones porque no hay nada heroico, ni se resaltaba el patriotismo del pueblo soviético, esta crítica iba también para las escenas del ejército atravesando el lago Sivash; la imágenes muestran solo desolación y absurdo.



*El tartamudo / El idiota*





INSTRUCTOR: (A uno de los chicos que dispara hacia los árboles, antes que al polígono) ¿A dónde has disparado? ¿Crees que no lo he visto? ¡Has disparado hacia arriba!

ASAFIEV: ¿Y qué? Allí no hay nadie. Allí hay árboles.

INSTRUCTOR: ¿Y si alguien estuviera en el árbol? (Dirigiéndose al grupo de niños que hacen la vez de un pelotón, pero las palabras van dirigidas a uno en especial que a la orden no ha dado media vuelta sino vuelta entera, quedando de espaldas a sus compañeros pero de frente a la cámara, a los espectadores) ¡Vuelta! ¿Has oído la orden? (A otro chico) Deja el fusil en su sitio.

ASAFIEV: He dado una vuelta.

INSTRUCTOR: ¿Has pasado el reglamento de servicio general?

ASAFIEV: Una vuelta significa en ruso lo que he hecho yo. (La cámara en travelling se acerca al rostro del chico...) Dar una vuelta es girar 360 grados.

INSTRUCTOR: (Colocándose detrás del chico) ¿De qué grados hablas? ¡Vuelta! (A la orden, el chico vuelve a hacer lo mismo, vuelta entera, queda en exacta posición a como estaba antes, solo que ahora le da la espalda al instructor. Éste enojado, pero quizá decepcionado, cruza la escena como si no le importara el grupo. Da una nueva orden) ¡A la posición de fuego, mar! (Dirigiéndose al niño idiota) Y te mandaré a buscar a tus padres.

ASAFIEV: ¿Qué padres?

INSTRUCTOR: Con quienes quiero hablar. (De nuevo se coloca detrás del niño. Al fondo el rifle y el lugar que le espera).

ASAFIEV: ¿Qué posición de fuego es esa? (El primer plano deja ver lágrimas en su rostro).

INSTRUCTOR: ¡Cuerpo a tierra, a las colchonetas! (El travelling hacia atrás descubre a un chico que interviene).

NIÑO: Sus padres murieron durante el bloqueo (Asafiev finalmente se extiende en la colchoneta y se coloca en posición de tiro).

INSTRUCTOR: Posición de fuego es... posición de fuego. Markov.

MARKOV: Presente.

INSTRUCTOR: Nombra las partes principales de este fusil... fusil... (En over el instructor sigue hablando, mientras la cámara muestra al niño idiota que se levanta de la colchoneta y se dirige a unas escaleras desde donde se divisa a otros niños en el balcón).

MARKOV: (Enumerando las partes del fusil con mucha dificultad, es claro que no las sabe) Culata. Boca...

INSTRUCTOR: Cierra tú la boca. (Plano seguido se ve la mano del instructor repartir munición al lado de cada fusil).

IGNAT: (Confundido) ¿Y qué es entonces la boca? (No recibe respuesta alguna).

La cámara muestra a los chicos mientras disparan, enseguida se va en *zoom in* hasta encuadrar el polígono. Por corte se ve que Asafiev que está compungido, desesperado, parece no entender lo que ha ocurrido; sin pensar, mete la mano en un bolso y saca una granada. Alguien que está observando la situación grita en medio de la algarabía: «¡Chicos! ¡Una granada! Es de mano». El niño tendido sobre las escaleras toma la granada en la mano, mientras otro le quita el seguro, rueda por las escaleras y tira la granada como si estuviera en combate; ésta va a caer muy cerca del instructor que al ver la acción y no poder evitarla se va a tierra gritando desesperado: «¡Cuerpo a tierra! ¡Nos matará!» El hombre se arroja al suelo en busca de la granada que toma en su mano y la esconde debajo de su cuerpo, protegiendo con ese gesto a los niños que están a su alrededor. La acción se torna lenta y angustiosa, a la espera de que la granada explote. El doble *travelling* construye el suspenso: el primero a la mano que aprieta la granada y luego, en picado, en torno del hombre que yace en el suelo; se acentúa cuando la cámara desenfocada baja en *tild* hasta encuadrar en primerísimo primer plano la cabeza del instructor. El espectador espera sin remedio la explosión y el cuerpo destrozado del militar que ha cubierto la granada, pero nada de esto sucede. El lente se enfoca en la cabeza del hombre, una parte de su cerebro palpita de manera inusual, como si el corazón se reflejara en la cabeza. La banda sonora acentúa el desasosiego simulando el movimiento del corazón, al tiempo que parece un tambor que preside una ejecución. El plano es de una tensión excesiva, expresa la dimensión de la catástrofe de haber ocurrido la explosión. La escena solo es comparable a la sensación que puede sentir un condenado a muerte al borde de su ejecución; quizá es una referencia al episodio que padeció Dostoievski en la Rusia de Nicolás I, cuando fue condenado a muerte y antes de ser ejecutado se le conmutó la pena por trabajos forzados en Siberia<sup>394</sup>.

---

<sup>394</sup> Dostoievski fue arrestado y encarcelado el 23 de abril de 1849; posteriormente fue condenado a muerte por formar parte de un grupo intelectual liberal llamado el Círculo Petrashevski, bajo el cargo de conspirar contra el



Instantes después, la voz en *over* de un chico afirma que la granada «es de ejercicios»; es decir, fue un simulacro, los niños lo sabían, mas el militar lo tomó en serio. Desconcertado el instructor se reincorpora lentamente, mira a los niños y enojado dice: «Y eso que es de Leningrado, bloqueado...» (Se puede traducir por tarado o idiota). El instructor termina de levantarse, acomoda su gorra y camina hacia una silla en el extremo del callejón; la cámara en semisubjetiva lo sigue, la acción es lenta y larga. El hombre se sienta y mira al piso, se muestra ensimismado, pensativo. De repente aparece la imagen sonriente de la pelirroja con los labios partidos, el espectador la ha visto antes, cuando Alexéi habla con su padre por teléfono y le cuenta que cuando joven se enamoró de una pelirroja que era cortejada por un instructor militar. La cámara acompañada de un tambor de alerta hace un *zoom* al rostro de la joven que, por contraste a la escena de la granada, sonrío llevando su mano al labio ensangrentado; sin embargo, en seguida se pone triste, diríase que por record de mirada esta mujer sabe del abatimiento del instructor, y del narrador-protagonista, pues su mirada coincide con el eje de cámara donde se emplaza el director.

---

zar Nicolás I. El 22 de diciembre los prisioneros fueron llevados al patio de la prisión para su fusilamiento, y justo cuando Dostoievski esperaba escuchar los disparos con los ojos vendados, la pena fue conmutada por cinco años de trabajos forzados en Omsk, Siberia. De hecho, durante esta época los ataques epilépticos se hicieron cada vez más frecuentes. En *El idiota* (1868-1869), hay una referencia a esta experiencia del autor. Mishkin, epiléptico como el novelista, cuenta haber visto una ejecución con guillotina y no poder olvidar la cara del condenado, le sugiere a Lizaveta pintar la cara de un condenado a muerte en el patíbulo, pues es la expresión más dura que pueda tener un ser humano. El cineasta japonés Akira Kurosawa, admirado por Tarkovski, llevó al cine en 1951 una adaptación de la novela *El idiota*. En esta película se destaca la experiencia de un condenado a muerte cuya pena es conmutada, sufriendo luego una honda transformación.



Eros y Tánatos funcionando en todo su esplendor, por eso si el espectador espera volver a ver al instructor fracasa en la expectativa, porque las imágenes que siguen al rostro de la pelirroja son las de la guerra: un hombre desnudo carga una caja pesada, va hacia una barca ocupada por militares que esperan en el río; se trata de las tropas rusas cruzando el lago Sivash en 1943. Son las imágenes del esfuerzo y la penuria; la memoria del sin sentido. La cámara vuelve unos instantes más al lugar de instrucción donde están los niños, registra el momento que éstos abandonan el lugar detrás de Asafiev, el chico huérfano que no hace lo que le ordenan y actúa siguiendo sus instintos que resultan torpes y peligrosos; un héroe singular capaz de transportar el absurdo de la violencia y de la guerra.







Plano seguido, en picado, la cámara se concentra en un campo cubierto de nieve, se divisa al fondo un río, árboles y varias personas que parecen recrearse. La evocación a la pintura *Los cazadores en la nieve* de Pieter Brueghel, es pregnante, además porque es igualmente citada en *Solaris* (1972). Si en la pintura la diagonal conduce la mirada hacia la derecha, hacia el horizonte del paisaje nevado, en la escena del film, ésta va hacia la izquierda, hacia el árbol y el pájaro que allí reposa. De súbito, en medio del blanco paisaje, se identifica al niño que le ha causado problemas al instructor militar. Asafiev se cae en la nieve, se levanta con dificultad y camina cuesta arriba hasta situarse en primer plano, de frente a la cámara. El chico silba entre las lágrimas como si quisiera pasar desapercibida la caída, como si nada hubiera pasado en el incidente de instrucción de guerra, como un guiño irónico dirigido al espectador por su orfandad tan inocente como perversa y por la violencia desatada que el film muestra en contraste de amor/odio. De repente mira al lado derecho y la imagen se encabalga con imágenes de explosiones y tanques de guerra que festejan la liberación de Praga. Con este personaje termina la voz en off que dice el poema “Vida, vida” de Arseny

Tarkovski; poema que comenzó en la escena de los soldados caminando entre el lago Sivash. A este momento del film le pertenecen los siguientes versos (Voz en off):

Mi muerte, como un monje, presagiaba.  
 Até mi destino a la silla de montar.  
 Y ahora estoy en los futuros siglos  
 y me levanto cual niño en los estribos.  
 Me basta con mi inmortalidad,  
 para que de siglo en siglo mi sangre corra,  
 por un rincón con lumbre y bondad<sup>395</sup>.

La cámara no se detiene en el chico, continua mostrando imágenes de archivo de tanques y bombardeos en la ciudad; un personaje muerto, parecido a Hitler en medio del desastre, filmado por otro militar. La secuencia termina con la imagen terrible del hongo que dejó la activación de la bomba atómica. La música minimalista de Artemiev amplifica todo ese pasado que ahora visualmente retorna como algo que siempre ha estado allí, como la cicatriz de una enfermedad incurable. El universo fílmico tiene que ver con las raíces culturales, con la patria, la tierra y la niñez; hay un espejeo en *déjà vu* entre lo local y lo universal, entre el pasado y el presente, quedando el futuro presentido.

Y con las imágenes que capturan el sufrimiento de quienes cambiarían la historia al precio de sus vidas, eternizando su amor por la patria y luchando por algo que quizá jamás comprendieron, la voz de Arseny Tarkovski acentúa lo absurdo de dicha proeza y la experiencia vivida como un acto de hermandad universal, el tiempo recogido en redes para remontar la precariedad humana y esbozar la eternidad en cada gesto, acción o cosa compartida. No obstante, la memoria de esos hombres que en el material visual enfrentan su destino no sería perenne, sin el talento del documentalista (y del poeta) que ha capturado esa vida terrible y la ha vuelto inmortal. En ningún otro momento, Andrei Tarkovski se ha identificado poéticamente tanto con su padre como con estos episodios, quizá por ello están montados en el centro del film y comparte la misión del artista que expresa el poema «muy cercano al sobrecoimiento, a la catarsis»<sup>396</sup>.

<sup>395</sup> Tarkovski, A. *El espejo*. DVD, subtítulos en español. New York: Kino video, Special Edition, 2000.

<sup>396</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 156-157. El poema se puede consultar en: <http://www.andreitarkovski.org/vita/tarkovskaia2.html> (consulta: 4/12/2012).



No creo en el presentir, ni temo a las señales.  
No huyo del veneno, ni de la calumnia.  
En este mundo no hay muerte.  
Todos son inmortales, todo es inmortal.  
No temas a la muerte ni a los diecisiete, ni a los setenta.  
Existe solo la luz y la realidad.  
No hay ni la oscuridad, ni la muerte en este mundo.  
Estamos todos en la costa del mar.  
Yo soy de los que van sacando redes repletas,  
Llenas de inmortalidad.

Morad en su casa para que no se derrumbe.  
Puedo invocar un siglo cualquiera,  
voy a entrar en él para construir una casa.  
Es por eso que sus hijos y mujeres están conmigo  
en la misma mesa y la mesa es del bisabuelo y del nieto.  
El futuro se realiza hoy  
y si levanto ahora mi mano  
los cinco rayos con ustedes quedarán.  
Cada día del pasado fue entibado  
a fuerza de mis clavículas y hombros.  
Medí el tiempo con una cadena del agrimensor  
y lo atravesé como si fuesen los Urales.

Elegí el siglo a mi altura.  
Fuimos al sur, levantando polvaredas sobre la estepa;  
las hierbas malas humeaban, el saltamontes retozaba,  
tocando las herraduras con su bigote y profetizaba,  
y, como monje, me amenazaba con la muerte.  
Até mi destino a la silla de montar,  
También hoy, en tiempos venideros,  
me levanto cual niño en los estribos.

Me basta con mi inmortalidad,  
 para que mi sangre fluya de siglo en siglo.  
 Por un rincón fiel del calor bien conservado  
 pagaría con mi vida obstinada,  
 más su aguja voladiza  
 me lleva por el mundo, como el hilo de Ariadna.

El director de *El espejo* que se consideraba llamado a inmortalizar con sus films parte de la cultura rusa, tuvo que ver muchos metros de celuloide hasta encontrar algo auténtico y verdadero, un episodio que no fuera solo montaje sino que desarrollará una unidad de tiempo, lugar y acción. Tal vez así quería que fuese su cine, significativamente parecido a un acto vital, tan real como catastrófico. En *Esculpir en el tiempo* y a propósito de estas escenas sobre la penuria y el coraje de los hombres de la guerra, escribe:

Es casi increíble que para una sola toma se «sacrificara» tanto celuloide. Cuando en la pantalla aparecieron esos hombres, como viniendo de la nada, víctimas de un destino trágico, muertos de agotamiento por un trabajo inhumano que superaba sus fuerzas, al ver aquello vi también de inmediato ese episodio y ningún otro *sería el centro, el núcleo, el corazón de mi película*, que había comenzado como un recuerdo lírico auténtico<sup>397</sup>.



<sup>397</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 156. El subrayado es nuestro.



Algo singular ocurre cuando la narración retorna al chico que ahora está situado de perfil, justo en el eje de cámara; su mirada implacable parece juzgar y reprobar los actos humanos que el espectador ha acabado de presenciar. De repente el chico da la vuelta y se dirige al árbol ubicándose en el lado izquierdo del encuadre; la cámara continúa emplazada en el mismo punto de vista. Súbitamente, de entre las ramas, sale volando un pájaro que se posa en la cabeza del joven y que él con la mano derecha atrapa. La escena resulta pueril e inverosímil. Sin embargo, no es así, la escena está en el recuerdo de una experiencia vivida por Alexander Misharin, coguionista de Tarkovski en *El espejo* y también hace parte de un pasaje del cineasta admirado por Tarkovski, Alexander Dovzhenko, quien escribió que se estaba volviendo tan bueno que venían las aves a sentarse en su pelo. Esta escena parece confirmar la afirmación de Dostoievski que ya se expuso: un evento entre más real, es más increíble. El chico está en medio de la pureza del paisaje, a pesar de su inclemencia. El idiota posee bondad, amor, tolerancia; pero ante todo tiene fe en que una epifanía pueda tener lugar en medio de la guerra.

Es inevitable establecer intertextualidad con otra imagen que parece construirse a partir del mismo árbol; se trata de un episodio de *Andrei Rublev*, la secuencia de la celebración o brujería en el bosque, donde el monje es sorprendido espiando y luego es amarrado en cruz y seducido por una mujer desnuda que lo desata y de la que huye o parece huir; es un cuadro visual en la línea moral del *Juicio final* (1506-1508) de Hieronymus Bosch. El motivo que aquí se cita es el del monje pintor –idiota bondadoso, fraternal y

genial— cuando aparece al pie de un árbol muy parecido al del chico. En la imagen, en vez de nieve y personas recreándose, se ve al fondo una mujer desnuda que lo observa entre la niebla. Es una escena paradisiaca donde late la tentación, la prohibición y el castigo.



*Andrei Rublev (1966) / El espejo (1974)*

Luego siguen las imágenes de la revolución cultura china, la iconología de Mao Tse Tung y sus cinco tesis filosóficas. La secuencia no puede tener más contraste: el blanco de la nieve, la inocencia, la bondad y la epifanía, frente a la tentación, las escenas oscuras, violentas y viles de la guerra. De suerte que el centro del film es un dispositivo que espejea — como una granada que explota— en la subjetividad: la historia se refleja en la infancia y ambas en la cultura como un cotidiano *déjà vu*, la ausencia del padre y la autoridad militar, el deseo de eternidad a través del arte, la fe en el hombre aun a pesar de su inclinación al mal, la inocencia, la bondad y la solidaridad como principios para capturar lo absoluto, y el idiota como el ser conmovedor y sacrificial —mitad sensibilidad, mitad razón—, capaz de transformar o crear una nueva realidad aun a costa de la burla y la incredulidad de los seres humanos.

### **3.6.4 El regreso del padre, el rostro de la madre**

El documento visual de la Revolución Cultural China se enlaza, por corte, con un plano de composición en picado de María (la madre de Alexéi), personaje interpretado por Margarita Terékova (la misma actriz que encarna a Natalia, la ex esposa de Alexéi). La secuencia está a color como si se volviera al plano de la realidad, aunque a esta altura del film el espectador comprende que está en el pasado; no obstante, como se sabe, en cine la imagen siempre está en presente. Las secuencias anteriores están atadas a esta por lazos insondables que la memoria perpetúa. Tarkovski usa el color o el sepia para dotar de fuerza poética a sus escenas, para diferenciar lo que son hechos históricos de la experiencia personal o familiar, y no como convenciones narrativas donde el color remite al presente y el sepia al pasado.

María aparece de cuclillas en el pasillo, por cierto que la silla y el lugar parecen haber sido consumidos por el fuego o por una guerra más interna y familiar; en todo caso se ven objetos desvencijados. La mujer tiene un cuchillo en la mano con el cual corta astillas de la madera; muy semejante a otra escena donde María aparece con un cuchillo pelando papas al borde de la puerta, mientras Alexéi, a los cinco años, intenta abrirla. María es sorprendida por su esposo que llega del frente de guerra; una referencia al padre del cineasta Arseny Tarkovski, cuando estuvo combatiendo en el frente hasta que fue herido en una pierna y regresó a Moscú. El hombre pregunta por los niños, María sorprendida no responde. Los chicos, entre tanto, juegan en el bosque y sostienen una discusión sobre el libro con imágenes de la obra de Leonardo da Vinci que Alexéi tiene en sus manos. Su hermana lo acusa de haberse robado el libro y amenaza con denunciarlo ante su madre; Andrei, alentándola a que lo haga, reacciona de manera agresiva y la empuja. De repente se escucha la voz de su padre que llama a Marina; los hermanos dudan por un momento de que sea la voz de su padre que ha regresado a casa, pero al segundo llamado corren ansiosos y torpes. Alexéi tropieza y cae abruptamente sobre la hierba.

Enseguida la escritura fílmica de Tarkovski se pone al descubierto: la cámara que en plano fijo ha mostrado a los chicos de espaldas corriendo en dirección a la casa, baja en *tild* hasta encuadrar el libro de Da Vinci que yace en una mesa abierto y señalando la sanguina con el perfil del pintor renacentista. El punto de vista que adopta la cámara, como se verá, es definitivo para construir el sentido de la secuencia y, según se señaló en el apartado *El eterno retorno* donde el mismo libro inicia la secuencia, modula la estética del film.







La escena que evoca un padre doblemente ausente, no puede ser más dramática. El padre dejó la familia cuando sus hijos eran todavía muy pequeños y luego, cuando los chicos más lo necesitan, se marchó a la guerra. Ahora retorna a la casa, pero no hay felicidad en ello, porque todo indica que volverá a irse. Así lo hace saber la severidad y recriminación con la cual María recibe a su ex esposo; literalmente lo petrifica como la medusa mítica a quien osara verla. El record de mirada en uno y otro personaje, las lágrimas contenidas y la ansiedad, son síntomas de que esa situación es a todas luces incómoda; diríase que otra guerra o, cuando menos, una batalla ha tenido lugar. El padre conmovido por la orfandad de sus hijos, por el terror que sienten ante una nueva partida, inclina su cabeza y llora intentando evitar que su ex mujer lo vea, pero ésta lo ve inexorablemente. Su actitud sumisa e impotente parece no poder enfrentar el hecho mismo de estar frente a lo real que lo amenaza y que le impide entrar a la casa. Ninguna palabra es pronunciada para contener la angustia de sus hijos o calmar su pena; en su lugar, la imagen pictórica de Leonardo se impone en la atracción y repulsión que la habita.



En el clímax de la escena el director decide hacer un inserto especial, uno que ya se ha visto en otros momentos del film y que ha anticipado al iniciar la secuencia; se trata del retrato de la Ginebrina de Benci de Leonardo da Vinci (1474)<sup>398</sup>, acompañada en el montaje por un fragmento de *La pasión según San Juan BWV 245* de Bach (*Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss / Y he aquí, el velo del templo se rasgó*). Es un aria que acentúa el momento culminante del martirio de Jesucristo, cuando los soldados y la gente se burlan gritándole que se salve, que muestre su poder divino, y rasgan sus vestiduras antes de crucificarlo. El lugar es el templo santo donde es posible entrar en contacto con Dios desde la propia condición humana.

Si el pintor italiano –mitad lucidez y ciencia, mitad instinto y locura– deslumbró al cineasta ruso, con mayor razón lo hacen las *Madonas* que éste pintó, en especial la *Dama junto al Enebro*, la misma que ahora cita en su escritura fílmica y monta junto al rostro de María (alter ego de la madre de Tarkovski), ex esposa del militar y poeta que regresa a casa. Se ha podido constatar, por las declaraciones del cineasta y de su hermana Marina, que la personalidad de su madre fue severa e inflexible, de poca ternura e insuficientes halagos. ¿No es eso, lo que en resumidas cuentas, Elizaveta le reclama a María en el episodio del error de la imprenta? Ahora se comprende por qué Marina iría con su madre y denunciaría a su hermano por robarse el libro de Leonardo da Vinci, pues el libro le pertenece a ella y lo conserva como valioso; quizá con esa obra introdujo a Alexéi (Andrei) en la historia y estética del arte. El espectador ha visto a Alexéi a los cuatro y a los trece años fisgonear el libro en varias ocasiones. María es tan atractiva como atemorizante, los diferentes rostros de la actriz fijan esta dinámica; por ello Tarkovski se vale de esta cita visual para «introducir en los acontecimientos la dimensión de lo eterno» y para insertar un contrapunto con la

<sup>398</sup> Se ha dado cuenta de esta cita fílmica en *La Escena Primaria*, especialmente los apartados subtítulados *La escena, tan bella como siniestra*, en *El eterno retorno*, en *El sueño reiterativo*, especialmente: *El umbral del sueño*.



protagonista y su parecido<sup>399</sup>. Todos estos recursos arrojan luces sobre lo que, al menos para él, es el arte o debería serlo:

Es imposible decir con determinación si a uno le gusta o no le gusta esa mujer, si le resulta simpática o desagradable. Nos atrae y a la vez nos repele. Hay en ella algo inexplicablemente bello y algo declaradamente diabólico, que nos asusta. Algo diabólico no en el sentido de la atracción romántica. Algo que, simplemente, está más allá del bien y del mal. Una magia de signo negativo, que encierra algo casi degenerado y, sin embargo..., bello<sup>400</sup>.

Este oxímoron o efecto emocional que incluye los contrarios en su diferencia, sin perder su esencia ni absorberse entre sí, está en el centro de las preocupaciones cinematográficas y artísticas de Andrei Tarkovski: fuego y agua, tierra y agua, historia y presente, infancia y adultez, hijo y padre, bondad y perversidad, fugacidad y perdurabilidad. El arte, entonces, tendrá esa complejidad de ser lo uno y al tiempo lo otro; y este jamás renunciará al combate entre lo espiritual y lo material. De allí la expiación, la fe, la nostalgia del pasado, el sacrificio por el arte y su eternidad.

### 3.6.5 Los rostros femeninos y la otra guerra

Pasado y presente se mezclan tejiendo o esculpiendo el tiempo. De igual forma ocurre con el color de la fotografía que no posee convención alguna, excepto por el efecto emocional que contiene. En la anterior secuencia, donde se hace memoria del padre que retorna a la casa, el color de la fotografía vivifica esos recuerdos como actuales; en cambio, en ésta secuencia que le sigue, donde el narrador-personaje protagoniza a la sombra de la cámara, el blanco y negro reenvía los recuerdos a un estado fuera del presente en que acontecen en realidad. Como el pasado puro es inaccesible, entonces se toma partido por reencontrar el presente continuo de ese pasado; de allí su repetición y eterno retorno.

Del retrato de la «Dama del enebro» que está en color, se pasa a un *zoom in* del rostro de Natalia que está en blanco y negro; las damas se muestran familiares, idénticas en su ambigüedad de atracción y rechazo. No contento con la estrategia poética de este montaje, el director acentúa la comparación entre María (su madre) y Natalia (su ex-esposa) haciéndola

<sup>399</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 132.

<sup>400</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 131-132.

visible en las fotografías que Natalia tiene en sus manos. Fotografías que son huella de lo real y que remarcan lo siniestro de esa identidad, sobre todo porque las dos mujeres son registradas en edades totalmente diferentes. El diálogo que es más bien una discusión, comenzó en una secuencia anterior, que por cierto va a color (*ver: reflejos y espejismos de culpa*); aquí continúa cotidiana y repetitiva como una batalla más de una guerra que no tiene fin. Alexéi, por su parte, que inició tal comparación le contesta a Natalia que en realidad no hay nada en común entre ellas. Un índice que despista, sin duda, pues todo se torna ambiguo y se vuelve extraño en el diálogo. En realidad si las dos mujeres se parecieran, Alexéi (Andrei) no se hubiera separado de su esposa; lo que el narrador anota es algo insólito pero real: el hombre se enamora de una mujer que se parece a su madre, mas no hay nadie que se iguale a la madre y por tanto fracasa.



NATALIA: Ven más a menudo, sabes cómo le haces falta.

ALEXEI: Que Ignat viva conmigo.

NATALIA: ¿Hablas conmigo?

ALEXEI: Tú misma habías dicho que él quería.

NATALIA: No se te puede decir nada.

ALEXEI: ¿Crees que lo he inventado por placer? Le preguntaremos a él. Como él decida. Además, para ti será más fácil.

NATALIA: ¿En qué me será más fácil?

ALEXEI: ¡Ignat!

NATALIA: (A Ignat) ¿Has ordenado los manuales? (mirando a Alexei) Ve, despídete de tu padre.

ALEXEI: Tu mamá y yo queríamos preguntarte...

IGNAT: ¿Qué?

ALEXEI: ¿Tal vez sería mejor que vivas conmigo?

IGNAT: ¿Cómo?

ALEXEI: Viviremos juntos. ¿Has hablado con mamá de eso?

IGNAT: ¿De qué? ¿Cuándo? No, no quiero.

NATALIA: (Observando unas fotografías) **Es verdad, nos parecemos mucho tu madre y yo.**

ALEXEI: **¡No tienen nada en común!**

NATALIA: (Luego de unos instantes, donde parece reflexionar o recordar algo) **¿Qué quieres de tu madre? ¿Qué relaciones?** (piensa) **Las de la infancia ya no son posibles.** (Se ve cansada, preocupada) **Hablas de un sentimiento de culpa ante ella, que ella echó a perder su vida por ustedes.** (Mirando al narrador-protagonista a un lado de la cámara) **Pues, eso es algo inevitable. Ella necesita que tú seas de nuevo niño para poder levantarte en brazos y defenderte.** (Se reclina sobre la silla en actitud relajada) **Pero, ¿por qué me meto en lo que no me importa? Como siempre.**

Estas parejas viven reflejándose: similares separaciones, las mismas ausencias paternas, semejantes fijaciones con la madre, idénticos reclamos y culpas. Este espejeo en la vida de los personajes que concuerda con la novela familiar de Andrei Tarkovski, de la que ya se ha hablado, tiene su correlato en la propia escritura fílmica. Después de todo, como escribió en su *Diario*, una película es un acto vital. Y así se teje la historia con la infancia y la cultura; así la trama y el fondo están a beneficio de la obra de arte, y no una cualquiera, sino aquella en la que es posible la belleza del horror y el horror de la belleza.

El *déjà vu*, lo vivido que retorna y «la repetición compulsiva»<sup>401</sup>, puede ser una dinámica estética de ambiciones artísticas gigantescas. El retorno de lo mismo se vuelve compulsivo e interfiere en la narración fragmentándola y mezclándola sin cesar, hasta el punto de hacer saltar los límites clasificatorios de los géneros y del tiempo y el espacio: lo que sucede ya había tenido lugar, lo que será vivido es ahora experimentado. En el fragmento está el todo y el todo es fragmento. Los procesos anímicos inconscientes –decía Freud– son en sí atemporales, desordenados sin representación del tiempo<sup>402</sup>.

El texto fílmico es como un *travelling* o un plano secuencia interminable, cuyo cronotopo es repetitivo y pulsa procurando simultaneidad; lo real traumático se muestra poético. Esculpir en el tiempo es, entonces, arrancarle a éste su espesor de principio y fin, eternizarlo, volverlo inmortal. Ahora bien, ésta inmortalidad que solo es posible absolutizando el tiempo en la imagen-obra, volviendo extraordinario el acto creativo –bien de forma latente o manifiesta– ¿no es el deseo narcisista de retornar al origen, entrar en lo inanimado y desafiar la muerte? En su *Diario* del 3 de febrero del 1974, Tarkovski escribió que «el arte es de por sí la negación de la muerte»<sup>403</sup>. Creer que el arte escapa a la muerte es, en definitiva, tener miedo a la muerte o a la castración, que es un sentimiento análogo<sup>404</sup>. Si el arte niega la muerte es porque eterniza el instante repitiéndolo infinitamente; pero he allí su paradoja, la sensación de eternidad no es otra cosa que ansiedad del origen. ¿No es ese el sueño que repetidamente tiene el narrador de *El espejo* obligándolo a volver a la casa del abuelo, al comedor donde nació? No obstante, cuando se dispone a entrar, algo se lo impide.

En *Más allá del principio de placer* (1920) Freud explica el principio de repetición como aquello que se repite en el sujeto, incluso sin que él lo sepa, y es la marca del trauma original del nacimiento y la impotencia del sujeto para borrarla. La represión y el trauma están detrás de la obsesión de repetición. Pulsión de muerte, entonces, retorno de lo mismo. Si los sueños como los mitos, los cuentos de hadas y las obras de arte pueden ser abordados como textos semejantes, *El espejo* es un intento angustioso por realizar el deseo y

---

<sup>401</sup> Freud, S. (1973). *Recuerdo, repetición y elaboración*. 3ª ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 1684 y ss. Compulsión de repetición es el nombre que Freud, en 1914, le da al fenómeno por el cual el analizante, en vez de recordar lo que ha olvidado y reprimido, lo vive de nuevo o repite como actuación en la transferencia, convirtiendo ésta en resistencia. Esta teoría la ampliará luego en *Más allá del principio de placer* (1920).

<sup>402</sup> Freud, S. (2004). *Más allá del principio del placer*. Obras completas, V. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores p. 28.

<sup>403</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 108.

<sup>404</sup> Freud, S. (1953). *Inhibición, síntoma y angustia*. Buenos Aires: Santiago Rueda-Editor, p. 45. [1926].

concientizar la culpa, una experiencia profundamente humana por hacer aflorar aquello que estaba olvidado y/o reprimido. Freud a propósito escribe:

Me parece que la evolución que ha tenido hasta hoy el ser humano no precisa de una explicación diversa que la de los animales, y el infatigable esfuerzo que se observa en una minoría de individuos humanos hacia un mayor perfeccionamiento puede comprenderse sin violencia como resultado de la represión de las pulsiones, sobre la cual se edifica lo más valioso que hay en la cultura humana. La pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones, son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas, sino que, en las palabras del poeta, «acicatea, indomeñado, siempre hacia delante»<sup>405</sup>.

Esta diferencia combativa de los dos placeres busca borrar las fronteras de lo establecido y empuja, cuando se escapan las figuraciones imaginarias de los sueños a las obras de arte, cuando no a la locura. El deseo de ser otros, de construir un nuevo universo tal como hacen los niños al jugar, no evita el violento roce entre el viejo y nuevo orden. De allí que el creador conserve parte de la experiencia vivida en el todo innovador que busca, formulando para el sujeto la angustia de las influencias al intentar zafarse de aquello que lo aprisiona y al tiempo vivir junto a ello, repitiéndolo<sup>406</sup>



<sup>405</sup> Freud, S. *Más allá del principio del placer*, op. cit., pp. 41-42. La cita del poeta corresponde a Mefistófeles en *Fausto* de Goethe, parte I, escena IV.

<sup>406</sup> La compulsión a la repetición en la que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable una y otra vez, en donde las cosas familiares que ya han acontecido se vuelven inquietantes e insólitas, puede formularse también como lo siniestro o lo ominoso: lo Unheimlich. (Freud, S. (1954). *Obras Completas* (XVIII), psicoanálisis aplicado: Lo siniestro [1919]. Buenos Aires: Santiago Rueda-Editor.



### 3.6.6 El árbol y el padre, la zarza ardiente

ALEXEI: ¿Por qué te quejas? Explícame.

NATALIA: ¿Casarme con él o no?

ALEXEI: ¿Lo conozco?

NATALIA: No...

ALEXEIV: ¿Es ucraniano?

NATALIA: ¿Eso tiene importancia?

ALEXEI: ¿Cuál es su profesión?

NATALIA: Es escritor.

ALEXEI: ¿Por casualidad su apellido no es Dostoievski?

NATALIA: (Mirando con resentimiento y con lágrimas) Dostoievski.

ALEXEI: No ha escrito nada, ni nadie lo conoce. ¿Rondará los 40? Entonces es inepto.

NATALIA: (Su rostro expresa rabia) Has cambiado mucho.

ALEXEI: Le falta talento, no escribe nada.

NATALIA: Escribe, pero no publica.

ALEXEI: (Refiriéndose a Ignat, que está a fuera en el patio) Mira, nuestro querido mal alumno quemó algo.

NATALIA: En vano te burlas de él.

ALEXEI: Si no termina la escuela, irá al ejército y tú irás de puerta en puerta para librarlo del servicio militar. Es fruto de tu educación. Y en el ejército nada malo pasaría.

NATALIA: (Con ira) ¿Por qué no llamas a tu madre? Después de la muerte de Elizaveta tres días guardó cama.

ALEXEI: Debía estar aquí a las 5.

NATALIA: ¿Y te es difícil dar el primer paso?

ALEXEI: Ahora hablamos de Ignat. Tal vez yo también sea culpable. ¿O será que nos hemos aburguesado? Y nuestro burguesismo es rutinero, asiático. No hay propiedad privada, crece el bienestar. No es posible entender nada.

NATALIA: ¿Por qué te irritas?

ALEXEI: A unos conocidos míos su hijo de 15 años les dijo: «Os digo. Me da asco ver cómo dais rodeos, hipócritas». Buen chico. No es un tonto, como el nuestro. El nuestro, lamentablemente, no dirá tal cosa.

NATALIA: ¡Me imagino a esos conocidos!

ALEXEI: (Natalia esta de frente a la ventana. Afuera llueve) No son peores que nosotros. Él trabaja en un diario. A propósito, también se considera escritor. Solo que no entiende que **el libro no es un sueldo, sino una proeza**. (Natalia se mueve a otra ventana, donde se ve al fondo a Ignat agitando una hoguera que arde en el patio mientras llueve). **El poeta está llamado a conmover el alma y no educar a los idólatras**.

NATALIA: (Travelling hacia la ventana, hasta encuadrar a Ignat y la hoguera en el patio) ¿Qué hacer al fin y al cabo?

ALEXEI: **Casarte**.

NATALIA: (Contemplando a Ignat y su hoguera) ¿No recuerdas a quién se le apareció la **zarza ardiente**? El ángel en la llama de la zarza.

ALEXEI: No recuerdo. En todo caso, no fue a Ignat.

NATALIA: ¿Entregarlo a la escuela de cadetes?

ALEXEI: **El ángel se le apareció al profeta Moisés. El condujo a su pueblo a través del mar**.

NATALIA: ¿Por qué a mí nunca se me apareció nada igual?

Y así concluye la secuencia, con la recriminación y los estados anímicos repetidos de los padres, con la dureza y severidad por procurarse una ética distinta a la burguesa y con la difícil tarea de educar a un hijo de tal modo que no fuese conformista o, en todo caso, que no esté a la sombra de la madre que, a todas luces, se muestra amargada y decepcionada porque ningún ángel ha aparecido en su ayuda, ni ha sido todopoderoso con ella. Tal fue la revelación que le hizo la *zarza ardiente* a Moisés para conducir el pueblo hebreo a la Tierra Prometida<sup>407</sup>. La pregunta de Natalia: «¿Por qué a mí nunca se me apareció nada igual?», funciona como una ironía con respecto a Alexéi que, por las recomendaciones que hace, pareciera saber conducir su rebaño familiar; no obstante, también él ha fracasado, nada sabe

<sup>407</sup> La referencia es al pasaje de la biblia de la Zarza Ardiente (Éxodo 3: 2-6). Un día a Moisés se le aparece el Ángel de Jehová (Yahvé) en una llama de fuego, en medio de una zarza. Al fijarse, vio que la zarza ardía en fuego, pero la zarza no se consumía. Finalmente la zarza le habló diciéndole que se retire porque no puede poner sus pies en tierra sagrada, porque soy el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac, y del Dios de Jacob. Entonces, Moisés, se cubrió el rostro porque tuvo miedo de mirar a Dios. Así se le reveló a Moisés: yo soy el que soy. La zarza es un arbusto corriente, de ramas espinosas que se consume al fuego rápidamente, aunque en el pasaje religioso, sucede todo lo contrario, es inagotable. Escribe Slavoj Žižek que para Lacan lo enunciado por la zarza ardiente a Moisés en el monte Hareb indica un Dios más allá del Ser, Dios como lo Real (Cf. *El espinoso sujeto*, 1999. Buenos Aires: Paidós, p. XII).



de la voz que sale del fuego guiando su destino e, incluso, quiere que sea otro el que asuma la responsabilidad con su hijo, de ahí la propuesta perversa a Natalia para que se case cuanto antes con el ucraniano. El narrador no da jamás la cara, oculto tras la cámara arde y observa esa otra zarza de deseo (Natalia) que tiene en frente y nada puede hacer para contener las llamas que por momentos parecen abrazarla en medio de las lágrimas, pues el agua hace presencia en una esquina del espejo de la habitación y detrás de la ventana llueve. Desde luego que por los gestos, Natalia no procura cortejo alguno, todo lo contrario, el rechazo es inminente y un asomo de burla cruza la escena. El deseo como ese fuego que Ignat atiza en el patio, por más que la lluvia lo cubra, no se apaga. A propósito, esta es de las escenas más largas y donde puede sentirse más cerca la presencia de Alexéi en contracampo, escuchar su modo de pensar, su culpa y su fracaso. Nada más siniestro que el suspenso que arma esta voz acusmase que pareciera estar a punto de descubrir el cuerpo que la emite, pero nada, el hombre habla detrás de la cámara acotando su misterio como la voz en la zarza ardiente. Los diferentes rostros de Natalia lo delatan como prepotente, orgulloso, narcisista; pero también como alguien que produce lástima por la culpa que siente, por el sacrificio (fracaso) que cree aguardarle. El propio director del film, a propósito de su héroe lírico, escribe:

Es un débil egoísta, incapaz de dar al prójimo un amor desinteresado, carente de una meta para sí mismo. Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida<sup>408</sup>.



<sup>408</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 233.



«La deuda no pagada que ha contraído con la vida», es la culpa que Alexéi (Andrei) siente como hijo por haber frustrado el deseo de realización de su madre y por la melancolía que esta guarda en su soledad, sin que el niño pueda hacer nada para contener su llanto. Natalia anota que aunque Alexéi desee, las relaciones de la infancia con su madre ya no son posibles; pero es que ni siquiera en la infancia fueron posibles, a no ser en los planos finales del film, en donde la madre anciana camina con sus hijos, Alexéi siempre atrás de ella, distanciado, reintegrándose a la naturaleza que finalmente los devora.

La batalla verbal continúa en la pareja: esta vez el narrador arremete contra el pretendiente de Natalia, que es un escritor que no ha publicado nada, y en dirección al futuro de Ignat que vive a la sombra de su madre. La obsesión por la perfección en el arte y el sentido de la ética que debe comportar el artista, lleva a Alexéi a criticar la dependencia del creador que trabaja para el estado y la incapacidad para el compromiso que debe tener consigo mismo y con su arte. «Un libro no es un sueldo sino una proeza», dice, en clara referencia a la experiencia creativa que le tocó vivir al propio Tarkovski, pues aunque sus cinco películas fueron subsidiadas por el estado soviético, jamás permitió que el Comité de Cine, la Dirección General de Cultura o el Comité Central dirigieran del todo su creatividad o lo obligaran a realizar obras que él no deseaba, aunque por todos los medios intentaron opacar su talento. Cada película fue para Tarkovski una proeza, una obra de arte, pues sus esfuerzos todos estaban en esa dirección, lograr que el cine fuera el arte más elevado. Una vez que cita en el diálogo a Fiódor Dostoievski, uno de sus padres artísticos, reflexiona sobre el sentido del arte: «El poeta está llamado a conmover el alma y no a educar a los idólatras». El contenido de esta máxima recuerda la misión que la voz de la zarza ardiente le da a Moisés y que luego se escribirá en los diez mandamientos, pero con una variación al final en lo que respecta al director del film:

No te inclinarás ante ninguna imagen, ni las honrarás; porque yo soy Yahveh tu Dios, fuerte, celoso, que castigo la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen, y hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos (Éxodo, 20: 2-17).

La variación es que Dios dice que castigará la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de aquellos que no creen en él. El cineasta parece poner en escena esta maldición, pues así como los hombres (hijos) abandonan a Dios (padre), por castigo, los padres abandonarán a sus hijos. Y de esto es justamente de lo que se habla en este episodio, de Ignat el hijo abandonado, tal como lo fue Alexéi (el narrador-protagonista) y Andrei Tarkovski, el director.







Chris Marker, en *Un día en la vida de Andrei Arsenievich* (1999), dirigiéndose al espectador, anota que «cada uno encontrará su llave para entrar en la casa de Tarkovski, el único cineasta cuya obra se halla entre dos niños y dos árboles». Los dos árboles a los que se refiere Marker se ubican así: el primero integrado a la naturaleza en la *Infancia de Iván* (1961), aunque al final está seco, y el último imposible de revivir que aparece en *Sacrificio* (1986). De manera que Alexéi-Ignat (Andrei-Zenca) comparten no únicamente la infancia, sino justamente el árbol y lo que este representa: el padre. En las escenografías fílmicas tarkovskianas los árboles-plantas no son precisamente frondosos y fuertes, sino, todo lo contrario, comparecen ante la mirada del espectador deshojados, desvencijados, marchitos, y en algunas escenas yacen a la sombra, apenas decorativos. La excepción quizá está en *Boriska* (*Andrei Rublev*) cuando al pie de un inmenso árbol y dado que sus raíces son profundas y fuertes cava el agujero para fundir la campana; o el monje Andrei cuando ante la tentación del deseo carnal se poza debajo de un potente árbol; o, incluso, un poderoso tronco de árbol les sirve de apoyo a Boriska y el monje una vez que identifican su misión y fe. En *El espejo* esta excepción se encuentra en Asafiev que se hace al lado de un árbol desprovisto de hojas por el invierno, pero que reverdecerá después de que acabe la nieve y de donde vuela un pájaro que se posa en su cabeza; y también en Alexéi a los cinco años, cuando sus recuerdos o sueños incluyen follajes y árboles frondosos.





Jesús González Requena profundiza en la diferencia entre el árbol y el espejo; para el crítico, éste último duplica y devuelve lo idéntico aboliendo el tiempo, y por ello metaforiza lo imaginario. En cambio el árbol es la poderosa metáfora de lo simbólico, porque enraíza y ramifica constituyendo la metáfora del tiempo y la genealogía. Con esta diferenciación teórica, González Requena afirma que en este diálogo entre los ex esposos no únicamente hay narcisismo y perversión, sino además crueldad por parte del padre dado que juega con el destino de su hijo, y el tono amanerado de su voz podría confirmarlo. Por otro lado, está el árbol simbolizado en la planta que parece acechar detrás del chico; así cuando Ignat sale al patio despreciando la propuesta del padre y aburrido de la discusión que al interior de su casa tiene lugar, la escritura fílmica de Tarkovski anota cómo este árbol simbolizado en unas cuantas ramas es atrapado por el espejo, literalmente devorado por el espejeante abismo<sup>409</sup>. Por cierto que en el prólogo, este árbol está también acompañando al tartamudo, solo que yace a un lado y en la sombra, la luz del reflector apenas si lo saca de la oscuridad y de manera fugaz; es una huella débil del padre desde el inicio en el texto fílmico de Tarkovski.

<sup>409</sup> González Requena, J. (2009). *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009 (sesión del 16 de enero de 2009). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://gonzalezrequena.com/?p=11619>



La conmovedora conversación de la pareja sobre el futuro de su hijo Ignat fracasa, sencillamente porque es una farsa; siendo su hijo el tema central, los padres no paran de hablar de su relación y de sí mismos. La escena transcurre en el interior oscuro de la casa, que debió haber ocurrido muchas veces de manera cotidiana, de allí la abulia y el cansancio que expresa el personaje femenino de cara al personaje que actúa tras la cámara, y, por consiguiente, al espectador mimetizado en la pantalla. De hecho, cuando Ignat es interpelado por su padre sobre la decisión que debe tomar acerca de con quien quiere vivir, este se muestra confundido; pero qué clase de pregunta es esa, el niño apenas si participa de la escena y, como se ve, prefiere salir al patio. Este hecho hace que su padre recrimine su falta de compromiso con la vida. Senka reproduce el comportamiento de su padre Andrei cuando niño: retraído, solitario, imposible de ser sometido a los deseos de su padre casual y de su madre inflexible<sup>410</sup>. En el Diario del 26 de agosto de 1970, Tarkovski escribe con respecto a su hijo Senka:

Parece como si la tristeza se le hubiera separado de la alegría. Esto es bueno y malo. Es despistado hasta lo catastrófico, desconcentrado y distraído. Durante una hora entera le expliqué cómo leer la hora en el reloj. Creí que lo entendía. Luego se lo pregunté ¡y lo había olvidado todo! Quizás su falta de atención es falsa. Parece estar muy concentrado en algo. Un

<sup>410</sup> Tarkovski citado por Llano, R. *Vida y obra Andrei Tarkovski*, op. cit., p. 50.



niño no tiene que ser superdotado. Tiene que ser un niño. Lo importante es que no se quede niño para siempre<sup>411</sup>.

Mientras la pareja discute, la cámara en subjetiva muestra a través de la ventana a Ignat meditando en el patio frente a una zarza que arde bajo la lluvia. Tal vez espera que alguien o algo ilumine su vida, un padre o ángel que jamás aparecerá. El chico tiene en sus manos una vara que hace las veces de cetro semejante al de Moisés; importante símbolo que acompañó al héroe en la liberación y educación monoteísta del pueblo israelí. ¿Por qué citar a Moisés y la zarza ardiente en este fragmento fílmico cuya relación padre-hijo se cuestiona? Tal vez porque metaforiza el deseo de encontrar una salida a la novela familiar, tan repetitiva y siniestra; de dónde sino de ahí viene su sentimiento de culpa. Tal vez es un reenvío más al problema de la identidad: «Yo soy el que soy», dice la voz sagrada desde la zarza que arde sin consumirse y que es el aspecto que llamó la atención del pastor Moisés. El nombre es una revelación misteriosa, impronunciable, un absurdo, quizá, porque Dios se muestra idéntico al Ser, es decir, a sí mismo. Dios es el único que existe eternamente, más allá de todo, pero esto no impide que se humanice y actué sobre la historia, transformándola. Desde el estudio que Freud hace de la novela familiar del héroe, se complejiza aún más su identidad, porque ¿Moisés era egipcio o judío?<sup>412</sup> La secuencia termina con la presencia escenográfica del agua y el fuego, elementos contrarios que se repiten compulsivamente en la enunciación fílmica de *El espejo*, y a los que se les está permitido coexistir, pues el agua, por abundante que sea, jamás aplaca el fuego que como la zarza no cesa de arder.



**Imagen 37.** Izq. *La Zarza de Domeniquino (1616)*. *El espejo, 1974*.

<sup>411</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., p. 23.

<sup>412</sup> Freud S., *Moisés y la religión monoteísta*, Libro dot.com, pp. 5-6. <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/684.pdf> (consulta: 30/01/2013). Véase también: Marthe, R. (1976). *Freud y la conciencia judía*. Barcelona: Ediciones Península.



### 3.7 El sueño reiterativo

#### 3.7.1 El plano repetido del viento y la vegetación

Antes del sueño que está a punto de ser narrado por Alexéi, voz en off del protagonista del film, aparece una imagen en plano fijo de un trozo de vegetación en sepia, cuyas hojas iluminadas tenuemente por los rayos de sol se mueven tocadas por un viento apacible; a lo lejos, el canto de un cuclillo acentúa su extraña belleza.



Es una imagen que se repite en el film varias veces y, en la secuencia que nos ocupa, en tres ocasiones, con cierta variación en el encuadre, el movimiento del plano, la duración y hasta la energía misma con la cual el viento hace presencia sobre la vegetación. Este plano dura cinco segundos y abre la secuencia, o mejor, engarza la anterior con el sueño que está a punto de comenzar. Se trata de una metáfora de la ausencia del padre, como se pudo analizar en el inicio del film cuando el hombre que se despide de María, es detenido por el viento fragoroso al borde del camino; el viento recorre los pastizales y sigue en dirección a la dacha donde están la madre y sus dos hijos.





En una toma parecida, el sonido del cuclillo seguido de la fuerza del viento que agita con energía las hojas, marca el instante en que Alexéi de cinco años se despierta, y como si se tratará de un sueño donde el padre acaba de llegar a la casa, exclama «papá». Se trata de la escena primaria<sup>413</sup>.

### 3.7.2 Afuera y adentro de la casa



Siempre veo un mismo sueño, como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer. Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide (voz en off del narrador).

¿Se trata de un sujeto que quiere entrar a la casa o demorar la entrada en ella? Bien traducido puede ser demorar la verdad, pues el sujeto sabe por el sueño mismo que todo es solo un sueño y, no obstante, desea que se haga realidad porque «la alegría se ensombrece a la espera del despertar». Mas, tal es el sueño, que una y otra vez lo convoca, tal es la casa donde vuelve a ser niño, a ser «feliz sabiendo que todo lo tengo por delante, que aún todo es

<sup>413</sup> Véase el inicio del film *De la omnisciencia a la presencia* (Ausencia del padre, omnipresencia de la madre) y La Escena Primaria (Entre el sueño y la vigilia, el cuclillo, el viento).

posible...» Ahora bien, lo que tiene delante el narrador-protagonista cuando cuenta su sueño es, ni más ni menos, que la casa o, para ser exactos, la habitación donde está la mesa de comer, el jarrón con flores, el niño que esconde un libro; pero ante todo, está delante quien la habita plenamente: su madre.



La infancia, como sabemos, no es solo el paraíso perdido donde la felicidad tiene lugar, allí también habita el desamparo, el desgarró que le asiste al yo narcisista en la constitución del sujeto. Un sueño tan encantador como repulsivo, acaso como el sueño que Andrei por teléfono le dice a su madre que tuvo con ella; es decir, es el mismo sueño que Tarkovski incluye como escena primaria y que el espectador pudo ver antes de ser verbalizado.

En todos estos sueños que a la postre son uno y el mismo, el niño no puede entrar, pues goza como observador, como sujeto escópico tan excluido como desatendido por sus progenitores en la escena. Si en el sueño/realidad de la escena primaria la casa/inconsciente se desintegra, en ésta se torna oscura, llena de sombras, dolorosa; no otro es el tono de la voz en off del narrador: «A menudo veo este sueño, y cuando veo las paredes de troncos y la oscuridad del zaguán, ya en sueños sé que solo lo sueño. Y la alegría se ensombrece a la espera del despertar» (voz en off).

Escena contradictoria por lo mismo que angustiosa, pues mientras la voz en off de Alexéi-adulto dice que no puede entrar a la casa —quizá sea preciso decir a la habitación—, Alexéi-niño, en cambio, está dentro de ella al lado de la mesa del comedor, justo donde el narrador dice haber nacido. El narrador-protagonista está afuera tanto como adentro, la «Imago primordial» se tensa en esa abscisa que amenaza con romperse entre lo real y lo imaginario. De nuevo hay una ambigüedad insalvable, el oxímoron late en la escena. Freud,

retomando a Otto Rank, explicó que hay una angustia original resultado del trauma del nacimiento, por lo que está ligada a una pérdida, a la separación de la madre<sup>414</sup>.



El énfasis melancólico del narrador ciñe no solo el recuerdo de la casa del abuelo donde pasó su infancia, sino en especial el recuerdo de la mesa de comer donde visualiza que nació. Dos actos humanos contrarios pero equivalentes: ingestión de alimentos (entrar) y nacimiento de la vida (salir); más en el fondo late lo siniestro del incesto. Así, la madre que ha albergado en su vientre a su hijo durante la gestación, lo aparta de su cuerpo expulsándolo al nacer y, paradójicamente, lo vuelve dependiente y lo devora al nutrirlo. Esta dinámica psicobiológica modula los sentimientos y emociones del niño equilibrándolas, desplazándolas o pervirtiéndolas<sup>415</sup>.

Y allí, junto a esa mesa en donde hay un jarrón con flores, se ve así mismo escondiendo un libro debajo de otro. Nada impide pensar que esa mesa sea la misma que aparece en varias secuencias fuera de la dacha con varios utensilios removidos por el viento, ni que ese jarrón sea un atrezo ubicuo al interior de la casa y que ese libro que esconde el niño apenas unos segundos antes de que aparezca su madre, sea el que contiene la obra de Leonardo da Vinci que se cita visualmente varias veces en el film y que en la escena del regreso del padre del frente de guerra, Alexéi hojea en el bosque bajo la mirada de su hermana Marina que amenaza con denunciarlo ante su madre por tomarlo sin permiso.

<sup>414</sup> Freud, S. (1925-1926). *Inhibición, síntoma y angustia*, op. cit.

<sup>415</sup> Harrus-R., G. (2004). *Psicoanálisis de la gula*. (Trad. Matilde Bohigas Hurtado). Gijón: Editorial Trea. La autora estudia, por fuera de las desviaciones alimentarias hoy en boga (anorexia, bulimia y toxicomanías diversas), la satisfacción oral cotidiana debido a que, según ella, la alimentación diaria no ha tenido atención en la investigación analítica.



### 3.7.3 El presente continuo o la demora del goce

Entonces me hace falta y espero con impaciencia ese sueño

*Voz en off del narrador*



La imagen está en color, la luz de las ventanas ordena las sombras. Una mujer de pañoleta azul aparece en la penumbra y tiene en diagonal la luz justa para convocar el sueño. No es una imagen agradable sino tenebrista, en el sentido barroco de contrastes de luz y sombra a partir de una planeada iluminación. ¿Cómo evitar relacionar esta mujer con aquella otra de la casa en el bosque que también lleva pañoleta azul y donde su madre va a vender los aretes acompañada de Alexéi a los trece años?



Con el paneo hacia la derecha, la voz en off del narrador comienza: «Siempre veo un mismo sueño...» El yo del enunciador hace presencia desde el principio de esta secuencia,

contará un sueño que una y otra vez retorna, aunque quizá el espectador ya lo ha visto. Y porque es una experiencia autobiográfica, las imágenes convocadas son tan subjetivas y obsesivas como fragmentadas y reiterativas; vale decir, tartamudas. Es el relato de la memoria de un sueño, por esa razón no hay más que imágenes que condensan el tiempo, imágenes concretas y absolutas que si bien no entran en un espacio relacional o causal, ni el acontecimiento es su organizador textual, las asociaciones unen todo desde «el estado interior del material fílmico», como diría el propio cineasta, que no es otra cosa que el tiempo fijado en un plano, el tiempo subjetivo. A propósito del montaje de *El espejo*, dice Tarkovski que solo hubo película cuando las partes entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar un sistema preciso, orgánico. En otro aparte anota que para poder llegar hasta «una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan solo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado»<sup>416</sup>.

De suerte que si la imagen expresa la totalidad y el infinito, debemos suponer que una imagen contiene a todas las imágenes por asociación poética, emocional y simbólica. Quizá por esto el poeta y crítico de cine húngaro Béla Balázs observa que «el instante dramáticamente decisivo, el film lo puede representar en una sola imagen»<sup>417</sup>. Tarkovski llama imagen a lo que el poeta y teórico del simbolismo Viatcheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949) llamó símbolo: significado inagotable, lenguaje secreto, hierático y mágico, que expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras. Es esto lo que le atrae y que logra también ver en el Haiku, la imagen que parte de una observación precisa (como la fijación fotográfica), que no significa nada fuera de sí y a la vez significa mucho.

La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 142.

<sup>417</sup> Pezella, M. (2004). *Estética del cine*. Madrid: La Balsa de la Medusa, p. 119.

<sup>418</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 128-129.

La enunciación fílmica no escribe ningún *flashback*, no hay código cinematográfico que defina el material a color y el sepia, quizá porque en el *flashback* «el pasado está bajo control, dócil, amaestrado, aislado»<sup>419</sup>. Por el contrario, el pasado retorna en un presente continuo, en un decir del ahora donde el recuerdo vuelve a visitar al sujeto y donde los tiempos se funden en el presente de la escritura fílmica que intenta acabar con la cronometría del relato, que insiste en repetir y fragmentar, que se demora y, además, goza demorándose: «Entonces me hace falta y espero con impaciencia ese sueño» (voz en off del narrador).

El cine vive esta paradoja desde su mismo origen histórico. Si con la fotografía asistimos a algo que ya ha ocurrido, «un haber estado-ahí», como escribió Barthes, con el cine, en cambio, el espectador percibe el tiempo como actual, un «estar en vivo» (Christian Metz). De suerte que «en el cine todo está siempre en presente»<sup>420</sup>. Como en la poesía, el poema solo existe en la medida que un sujeto asuma la experiencia de esa lectura, entonces la poesía vuelve a actualizarse en el poema, trama y fondo unidos en la emoción performática del sujeto que lee; por ello el lector asiste no tanto a lo que cuenta, sino a lo que sucede, pues la experiencia de la palabra atada insondablemente a la imagen es imposible fuera del acto situado de la lectura.

Un enunciador que protagoniza el relato detrás de la cámara, va a contar un sueño insistente que ocurre en los territorios de su infancia, mas nada sabe de por qué lo hace, ni conoce ese «algo» que le impide entrar en la casa, por eso repite sin encontrar salida. El ritmo lento, el ralenti del montaje, el tempo interior a las imágenes, indican que quien produce la enunciación fílmica goza del tiempo que allí transcurre. El film intenta demorar la circulación del tiempo, asir el tiempo en la cosas y detener su flujo que oscila entre la fugacidad del instante y la permanencia de la eternidad; o mejor, el espejo como la eternidad de un instante.

De esta manera, el director ruso se desplaza de la narración tradicional que lentamente iba minando en sus films anteriores –*La infancia de Iván* (1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972) –, a la «lógica poética» en *El espejo* (1974). De la acción dramática cuya ilación temporal se estructura a partir de la causa y el efecto, va a la representación cinematográfica estática e interiorizada; tal vez sea más preciso decir que externamente todo

<sup>419</sup> Carrera, P. *Andrei Tarkovski, La imagen total*, óp.cit, p. 61.

<sup>420</sup> Albert Laffay citado por Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, p. 109.



parece estático, más en el interior la pasión se agita. Tarkovski defendió, por ello, la participación interior transformada en formas olímpicas y serenas, la sublimación de la emoción, que, entre otras cosas, le correspondía a su forma de ser<sup>421</sup>. Es un tiempo subjetivo cuya enunciación se experimenta como la lectura de un gran poema o, incluso, de varios textos poéticos cuyos tiempos (presente, pasado y futuro) se engarzan como un collar por el deseo, como escribió Freud a propósito del creador literario y el fantaseo (1907)<sup>422</sup>. Quizá por esto:

El tiempo es más activo precisamente cuando parece en cierto modo abolido. Es un tiempo curiosamente liberado de la duración, que se afirma, por ejemplo, en la presencia simultánea de dos acontecimientos separados. La flecha del tiempo lineal, que distingue un pasado, un presente y un futuro, resulta bruscamente impugnada por esa presencia que pone en juego la asociación de las huellas mnémicas<sup>423</sup>.

### 3.7.4 El umbral del sueño

Cuando la voz en off del narrador anuncia que en el sueño no puede entrar a la casa, en ese preciso momento, la cámara encuadra a la madre que sale por la puerta tapando el fondo, ubicándose en el eje de la cámara, llenando la pantalla. La cámara, respondiendo a la dirección del personaje, retrocede y se echa, literalmente, para atrás. De suerte que la angustia de desear y no poder, estar y no estar, cobra otro matiz, reprime el deseo incestuoso, pues esa mujer que allí habita y que ahora sale al encuentro del narrador-protagonista (Alexéi-Andrei) es atractiva y, sin embargo, atemoriza: «Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide» (voz en off).

Esta escena es parecida en todo a la experiencia que el propio Tarkovski tiene de la pintura de Leonardo da Vinci, en especial con la Ginebrina de Benci, el retrato de la joven dama junto al enebro, varias veces convocada en este análisis. El propio cineasta escribió: «Hay algo inefablemente bello en Ginebra de Benci, que tiene al mismo tiempo un algo de

---

<sup>421</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 100-101.

<sup>422</sup> Freud, S. (1993). El creador literario y el fantaseo. [1908-1907]. *Obras completas* (IX). Buenos Aires: Amorrortu.

<sup>423</sup> Le Pouliche, S. (1996). *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 23.

repulsivo y diabólico»<sup>424</sup>. De igual forma, demasiado cercana a esta pintura está la concepción que el cineasta posee sobre la imagen: experiencia sobre lo absoluto, no excluye los contrarios disolviéndolos, sino que los contiene adentro y fuera de la habitación, en el umbral del sueño u «ombligo del sueño»<sup>425</sup>.



**Imagen 38.** *Ginebra de Benci*, de Leonardo da Vinci (1474-76).



María (Margarita Terékhoa) y la Madre de Andrei Tarkovski en *El espejo*

Escuchemos al propio Andrei Tarkovski matizar, desde la escritura de sus diarios, este deseo/carencia:

Hace tiempo que no veo a mi padre. Cuando más lo dejo pasar, tanto más me cuesta visitarle. Me deprime, me alarma la idea solo del encuentro. Tengo, sin duda, un complejo respeto a mis padres. **A su lado, dejo de sentirme como un adulto. Probablemente, ni siquiera ellos mismos me consideran tal adulto. Nuestras relaciones son complicadas, inconfesas; de algún modo, torturantes.** En ninguna caso directas. A mis padres les amo con ternura, pero

<sup>424</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 402.

<sup>425</sup> Este concepto lo utiliza Freud en *La interpretación de los sueños* (1898-1900): «En los sueños mejor interpretados, solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que, por lo demás, no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido» (Freud, S. (1985). *La interpretación de los sueños* [1898-1900]. Trad. Luis López Ballesteros. Bogotá: Planeta Agostini, p. 310.

estoy incómodo con ellos. Me quieren, pero tampoco ellos se comportan con naturalidad a mi lado<sup>426</sup>.

Más adelante, cuando se refiere a que sus padres no aceptan la separación con su esposa Irma y no se dan por enterados del nacimiento de su hijo Andriuscha, escribe:

[...] tan inhibidos que son incapaces de hablarme de él o de Larisa. Y a mí me ocurre lo mismo. Podríamos estar así toda la vida, sin tratarnos. Qué difícil mantener una conversación si cada uno está jugando a decir no, cabe contestar ni sí ni no, ni blanco ni negro. ¿De quién es la culpa? Suya, o quizá mía. Hasta cierto punto, de todos. Nos queremos, pero somos tímidos, mutuamente nos tenemos. **Por algún desconocido motivo**, me resulta más sencillo relacionarme con gente extraña que con mi familia<sup>427</sup>.

Como evitar rimar la frase «por algún desconocido motivo» que anota en su diario, con la frase del narrador en off en el film: «Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide». Es imposible volver a ser niño, retornar a los lugares de la casa amados hasta el dolor; si acaso la memoria puede con sensaciones y emociones, con trazos de vida y sueños, con algunos recuerdos y olvidos. Nada más. Igual como se forja el destino de otros personajes de la películas de Tarkovski, para quienes el regreso al hogar es un fin imposible: Iván, en *La Infancia de Iván*, muere torturado en un cuartel enemigo; Chris Kelvin, en *Solaris*, no puede entrar a la casa cuando regresa como hijo pródigo o Edipo, él, justo en el umbral de la puerta, se arrodilla ante su padre que sale a su encuentro y lo abraza; el guía, el profesor y el escritor, en *Stalker*, no pueden acceder «al cuarto de los deseos»; Alexander, en *Sacrificio*, merodea la casa en la vigilia y en el sueño, la ve diminuta como un niño-dios que puede destruirla, no se siente cómodo en su interior y renuncia a ella prendiéndole fuego, creyendo con ese acto salvar a la humanidad.

A manera de síntesis se puede decir que en el sueño y/o en la realidad —la elección es irrelevante, pues si el cine es espejo, lo que ocurra en un lugar ocurrirá en el otro—, lo posible se torna imposible, lo bello bordea lo siniestro a medida que el cineasta se aproxima a su último film. Héroes no épicos sino líricos, incapaces de cumplir con una tarea en el sentido que González Requena ha puntualizado para el relato: «Un Destinador que dona al sujeto una

<sup>426</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 386-387.

<sup>427</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., 387.

Tarea»<sup>428</sup>. Así, tanto en el enunciado como en la enunciación, es doble el acto de donación en el cual florece una promesa como sentido para la experiencia de lo real. En *El espejo* no es posible esta promesa, al igual que en el sueño del narrador, es decir, en su espejo, algo lo impide.

### 3.7.5 El destinador y la tarea

Del sujeto de la enunciación a la mirada sin sujeto, del relato como unidad al espejeo o pura representación. Lo que hay es un sujeto perseguido por un sueño, uno que se objetiva como deseo de algo que carece y no pudo tener, pero que desea inagotablemente y, por ello, retarda la resolución de ese conflicto onírico apoyado en el espejeo de su escritura que hace ostensible la forma y la opulencia de la imagen.

De suerte que no hay Destinador –a no ser por el sueño– que destine una Tarea, cuya ley simbólica constituya al sujeto en héroe; es decir, no hay articulación discursiva que module el deseo de este sujeto para que apunte a ese «algo» que lo aguarda. No hay Destinador y, por lo que parece, tampoco hay Tarea, entre otras razones porque la tarea es una acción y aquí solo hay deseo, aun cuando hay suspenso y demora en la resolución. El tono poético cuyas imágenes se asocian estableciendo lazos soterrados y contenidos remarca el relato en esta dimensión<sup>429</sup>.

Ahora bien, si la Tarea es narrar los recuerdos de infancia para mostrar una vida real, en cuya individualidad se encuentra involucrada la historia de la humanidad, entonces ¿quién es el Destinador?, ¿acaso el sueño?, ¿o es que el sujeto puede destinarse a sí mismo una Tarea? Siguiendo los planteamientos que del cuento popular hace Vladimir Propp, el sujeto-héroe es portador de los deseos y los temores del grupo y, al encarnar los valores sociales de referencia, puede destinarse a sí mismo la Tarea encarnando los deseos de la colectividad<sup>430</sup>.

<sup>428</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 551-552.

<sup>429</sup> Jesús González Requena en su estudio sobre el cine de Buñuel, se pregunta si, justamente el suspenso, no es la estructura nuclear de esa matriz de orden que es el relato. Cfr. *Amor loco en el jardín*. Madrid: Akal, 2009, p. 88.

<sup>430</sup> El héroe se va de casa (B3). En este caso, la iniciativa de la partida surge a menudo del héroe mismo, y no de un personaje mandatario. Propp, *Morfología del cuento* (1987, 48). [1928]. En el esquema actancial que presenta Greimas, se puede advertir que el actante-destinador en ocasiones es el más difícil de identificar. El sujeto-héroe es empujado por una fuerza o energía que lo hace avanzar. No obstante, para González Requena, este debilitamiento del eje de la donación se equipara al de la carencia, por consiguiente, deseo «carente de sujeción simbólica. Y, por eso mismo, sometido a la fascinación del objeto de deseo seductor que, ya solo él,

Pues el film que ha nacido conforme a sus propias leyes en nuestro siglo tiene que llegar a ser nuestra conciencia, «la conciencia de los hombres de nuestra época», escribió Tarkovski. Seguramente tiene la razón, más cuando en *El espejo* vemos los recuerdos de infancia unidos a los eventos belicosos y catastróficos que sacudieron al mundo en el siglo XX. No obstante, está el sueño y éste, fuera de la angustia que le causa al narrador, nada dona, es un acto visual que se repite y no un acto narrativo que suture. Como el planeta *Solaris* (1972) o la *Zona* en *Stalker* (1979), el sueño en *El espejo* (1974) roza lo traumático y desimbolizado: habita en lo Real.

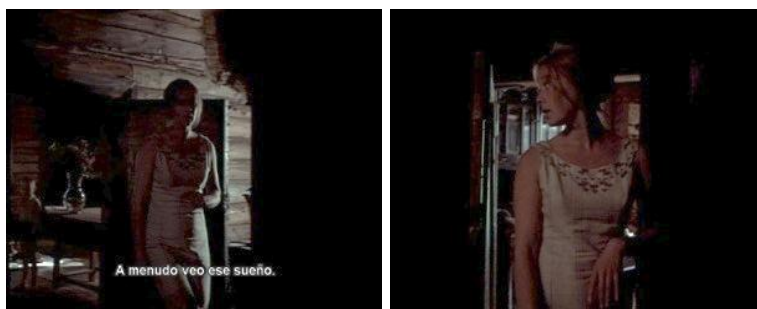
### 3.7.6 La imposibilidad de entrar en la casa

La secuencia que ha iniciado con un paneo, termina encuadrando a una niña con bata azul, subida en una silleta bajando una lámpara. La voz en off del narrador continúa: «Como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer». La niña con la lámpara en la mano sale por la izquierda, la cámara en un ligero picado describe a la derecha un jarrón de cristal con flores que preside en la mesa; a su lado un niño de blusa blanca y pantaloneta, con un libro en las manos, se levanta del piso, se acerca a la mesa y lo esconde. La cámara en *travelling* retrocede encuadrando al niño, al jarrón en la mesa, al marco de la puerta y continua en retirada; en este preciso momento, la madre sale por la puerta y camina en el eje de cámara, solo entonces, la voz en off remarca la escena: «Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide».




---

polarizará su trayecto y que amenazará siempre con desvanecerse como un puro espejismo –por eso, en el límite, tanto más se multiplican sus destellos fascinantes, tanto más desaparece como cuerpo sexuado real» (Cf. González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 569).



No hay gratuidad en apuntar que nació en la mesa de comer, pero ahora, en esa mesa hay un jarrón con flores y enseguida la madre aparece en la puerta cubriendo con su cuerpo la mesa, el jarrón y al niño. La cámara se queda con el cuerpo de la madre que regresa a ver al niño y le habla. Imposible evitar la rima entre el niño, el jarrón con flores, la mesa donde dice el narrador que tuvo lugar su nacimiento y la zona ventral de la mujer.



La rima del jarrón con el cuerpo de la madre escribe una analogía con el vientre, ese jarrón donde el narrador-personaje, cuando bebé, estuvo contenido como un sueño «a la espera del despertar». Un jarrón eterno, se puede decir, si se asocia la declaración del director cuando se refiere a su madre. ¿No es ese el sueño que se repite, deseando seguir allí, en su interior y no poder hacerlo?, ¿no es dentro del sueño que el narrador se dice a sí mismo (voz en off): «Y volveré a sentirme feliz sabiendo que todo lo tengo por delante, que aún todo es posible...»? Por contraste a la narración que, ante todo, es duración, la poesía logra dar la ilusión de un oxímoron esencial: la eternidad de un instante.

Más cabe todavía otra posibilidad en medio de la angustia: Y, ¿si quién cuenta haber nacido en una mesa del comedor, en condiciones adversas, no lo hubiera logrado? Es decir, pudo no haber nacido y, en consecuencia, no sería quién dice ser. Esta duda existencial rima con la gran interrogación que el sujeto de la enunciación del film en su punto más alto, el de

ignición, abre para el espectador en la escena donde Alexéi, a los 13 años, se contempla así mismo en un espejo, justo cuando la puesta en escena, la escenografía y el montaje escriben un tejido imaginario y real en extremo complejo, una escena de prohibición y transgresión, de vida y muerte. Se entrará en detalle en este aspecto cuando tenga lugar el análisis denominado *La casa del espejo* (El punto de ignición).

El film, según lo escribe el propio cineasta, está dedicado a la madre:

[...] a sus alegrías, a sus dolores, a sus esperanzas, a los sacrificios y humillaciones que ha padecido por sus hijos y que han pasado inadvertidos a los ojos del todo el mundo. A su fe y a su heroicidad. Mi film está dedicado a su destino y a su inmortalidad<sup>431</sup>.

Qué duda cabe, el universo materno y femenino constituye el eje en torno del cual el cineasta se conecta con el mundo y el relato fílmico pivota como mirada espejeante de algo que se desea, pero que es imposible. El viento tenue del inicio de la secuencia apenas si es una huella de la ausencia del padre; el cuerpo de la madre cruzando por toda la casa, al contrario, es la omnipresencia.

### 3.7.7 El jarrón con flores

Subrayemos sobre el jarrón que aparece situado tantas veces y en tantos lugares. Su dimensión ubicua señala un campo reiterativo en el interior de la casa: con flores, con leche, con agua, con cuerdas de reloj. Anotemos que es una jarrón de cristal, translúcido, se puede ver lo que contiene en su interior y a través de él. El director parece escribir una narrativa que va de las flores pasando por la leche a los restos del reloj dentro del jarrón. Hay algo eterno y algo efímero en esa composición: el cristal resiste el paso del tiempo, las flores y la leche se descomponen y corrompen. De suerte que solo la forma perdura, la imagen (el arte) y no el contenido de ideas, «pues el pensamiento es efímero, y la imagen, absoluta»<sup>432</sup>. El jarrón como metáfora de la abolición del tiempo y el ansia de eternidad, pero también como artificio formal o lenguaje que espejea entre el sujeto y el mundo distante e inaccesible.

---

<sup>431</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 398.

<sup>432</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 64.





Una coincidencia. Mas el contraste de la experiencia de la lectura de otros textos justifica un rodeo imprescindible para hablar del jarrón. Andrei Tarkovski pensaba viajar al Japón y rodar escenas en Tokio para su película *Solaris* (1972). Antes de ésta película ya había iniciado la creación del guión para su siguiente film, *El día blanco*, título que antecedió a *El espejo*<sup>433</sup>. El cineasta deseaba cuanto antes rodar su proyecto autobiográfico, según escribe en sus diarios (1970-1986). Aun con las trabas y reparos de *Goskino* (el Comité Cinematográfico Estatal de la URSS) pudo viajar a Japón. A su retorno llegó encantado de la vanguardia arquitectónica japonesa, de su cultura; de hecho, antes de viajar, tenía contacto con el cine oriental, especialmente con Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, y leía las novelas de Akutagawa, poemas haiku, estudios sobre el Ikebana y el Koan. El Ikebana es la interrelación meditativa con la naturaleza, su creatividad involucra elementos de origen orgánico, ya sea ramas, hojas, hierbas o flores; en todo caso, no es solo un arreglo floral haciendo parte de la composición del espacio, sino toda una filosofía, una forma de vivir en comunicación con la naturaleza. El koan, por su parte, tiene que ver con aquel budismo zen

<sup>433</sup> Tarkovski, A. *Martirologio*, op. cit., pp. 24-64.

de pregunta y respuesta, pero, a diferencia de la lógica occidental, es preciso resolverlo sin usar el discurso racional. Estos planteamientos no eran en nada ajenos a la concepción que el cineasta ruso tenía del séptimo arte.

Esta referencia es obligada para introducir la influencia y el saber que Tarkovski tenía de la cultura japonesa, en especial de la poesía zen y del Ikebana. Para comenzar, la idea del tiempo como material cinematográfico tiene que ver con el «saba» de los japoneses, el encanto de lo viejo, la pátina del tiempo, su paso inexorable. Tarkovski cree ver en el «saba» la unión entre arte y naturaleza<sup>434</sup>. En cuanto al concepto de cine poético, lejos del artificio y los efectos retóricos, piensa que lo fundamental es la observación, a la manera como lo experimenta la antigua poesía japonesa en el haiku y su cultivo de imágenes:

[...] de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último (...) El lector de un haiku tiene que perderse en él, como en la naturaleza, tiene que dejarse caer en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, donde tampoco hay un arriba y un abajo<sup>435</sup>.

A diferencia de Eisenstein, que veía como tres elementos inconexos al entrar en relación crean una nueva cualidad, a Tarkovski le interesa la observación pura que el haiku despliega sobre la vida. De esta manera, concluye que el cine surge de la observación inmediata de la vida: «Este es para mí el camino cierto de la poesía fílmica. Pues la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo»<sup>436</sup>.

De lo anterior se deduce que la imagen cinematográfica no únicamente debe vivir en el tiempo, sino que también el tiempo debe vivir en la imagen: «Ni un solo objeto ‘muerto’, ni una mesa, silla o copa conscientemente utilizada, en una toma, debe ser presentada fuera de ese tiempo que corre concretamente, como si fuera símbolo de un tiempo inexistente»<sup>437</sup>.

De suerte que lo que le interesa es el puro realismo del tiempo y se distancia del cine de su momento que le parece petulante y manierista, aunque se declare poético<sup>438</sup>. Si

<sup>434</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 79-80.

<sup>435</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 129.

<sup>436</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 88.

<sup>437</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 89.

<sup>438</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 90.

regresamos a la imagen del jarrón de cristal ubicuo en el espacio fílmico, su sentido es el del paso del tiempo sobre las flores o la leche; pero, así mismo, representará la eternidad de la forma que contiene. No hay interpretación simbólica alguna, solo simple constatación del dato fílmico por su función en la ubicación de la puesta en escena. Así las cosas, el jarrón que nos ocupa es «una imagen, que a la vez es un hecho. Una imagen libre de simbolismo»<sup>439</sup>. Tarkovski insiste en la importancia de la composición plástica cuando aparecen objetos naturales o domésticos en sus films, diciendo con ello que esa imagen es única y, por tanto, le pertenece a su creador, en el caso contrario sería una imagen cliché de uso general y, de lo que se trata, es de lo específico de la experiencia. De allí que el director de *El espejo* escriba:

Yo pido a mis espectadores que acepten mis imágenes como una segunda realidad. En ellas yo no he escondido ninguna clave de interpretación, no he cifrado ningún razonamiento. Sigo más bien el ejemplo de los poetas zen, que se esfuerzan por eliminar en sus versos toda posible interpretación. Así es como logran construir artísticamente un mundo paralelo al mundo real, maravilloso, al que me gustaría se pareciesen mis imágenes<sup>440</sup>.

Siguiendo este raciocinio, podría argüirse que la lectura que se ha hecho del jarrón es literal porque no se ha interpretado, más bien se ha deletreado esa materia del mundo en el espejo compositivo del film.

En un libro dedicado al cineasta japonés Ozu y a la poética zen, Lorenzo J. Torres Hortelano llama la atención sobre las correspondencias con el objeto escénico que nos ocupa. Claro que Tarkovski prefería a Mizoguchi y desdeñaba al director de *Primavera tardía*; y, entre otros aspectos, se diferencian en que el cineasta ruso desarticulaba el relato clásico, mientras que el japonés lo fortalece<sup>441</sup>. En este libro que reseñamos hay un capítulo esencial con respecto a una de las secuencias más comentadas del cine japonés, aquella que tiene como protagonista, justamente, a un jarrón. Si tiene interés para este estudio es porque contrasta el uso que un clásico como Ozu le da a un objeto como ese, con la manera en que usa el mismo elemento un posclásico como Tarkovski. Si en *Primavera tardía* (1949) la escena del jarrón se configura como campo vacío, constituyendo el punto de ignición (una emoción intensa), el lugar donde el sujeto moviliza el inconsciente y vive la experiencia

<sup>439</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 95.

<sup>440</sup> Llano, R. *Vida y obra A. Tarkovski*, op. cit., p. 384.

<sup>441</sup> Torres J. L. (2006). *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen*. Valladolid: Caja España, Valladolid.

simbólica de enfrentarse a algo sagrado, a lo real del incesto, en *El espejo* (1974), este atrezo concreto, evidente, literal, actúa como espejo que provoca el delirio, la pulsión fugaz y perdurable del sueño que se repite; pero, sobre todo, es un espacio que no está vacío sino lleno (los jarrones de *El espejo* jamás están vacíos); las flores, la leche o el agua obstaculizan el acceso pleno a su interior, a esa fuente a medio llenar desde donde pivotan la angustia y la psicosis.

O para decirlo a la manera de Jesús González Requena:

El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante. Por eso, el signo brilla en él con su máximo esplendor o, lo que es lo mismo, en su plenitud, en su limpieza.

No hay, por ello, lugar para el exceso: ni exceso del significante (autonomía opaca de la forma), ni exceso del sentido (ambigüedad)<sup>442</sup>.



**Imagen 39.** *Primavera tardía* (1949) de Yasujiro Ozu.

La escena simbolizada en Ozu –y desimbolizada en Tarkovski– cumple con la función que la puerta tiene en la escena primaria. Más si en el japonés es «necesario que Noriko atraviese el jarrón-vacío para encontrarse con su goce, al igual que Somiya, para encontrarse con una muerte digna»<sup>443</sup>, en el ruso esto no es posible porque algo se lo impide. Su poética se reduce a una imagen sacrificial, demasiado concreta –llena, si se quiere, como los

<sup>442</sup> González Requena, J. (2007). *La metáfora de El espejo, el cine de Douglas Sirk*. Madrid: Cátedra, p. 45.

<sup>443</sup> Torres, L. *Primavera tardía*, op. cit., p. 211 «Lo común al pensamiento judeo-cristiano y al budista zen es la conciencia de que debo renunciar a mi ‘voluntad’ (en el sentido de mi deseo de forzar, dirigir, estrangular al mundo fuera de mí y dentro de mí) para estar completamente abierto, capaz de responder, despierto, vivo. En la terminología zen, esto se llama con frecuencia ‘vaciar a uno mismo’, lo que no tiene un sentido negativo, sino que significa la apertura para recibir. (...) El concepto de vacío del zen implica el verdadero significado de renunciar a la propia voluntad, sin peligro, sin embargo, de regresar al concepto idolátrico de un padre que ayuda» [Suzuki (1960), citado por Torres, L. *Primavera tardía*, op. cit., p. 211].

jarrones—, imposible de goce y de experiencia liberadora. La imagen poética, creada por el director, corresponde a la realidad concreta que termina materializándose e influenciando en su vida, quiéralo o no, como un fiel espejo. Lo que es imposible en el sueño lo sigue siendo en el cine; el deseo incestuoso que pone en escena varias veces espejea en *La infancia de Iván*, *Solaris* y *El espejo*, hasta que se realiza imaginariamente en *Sacrificio*, al precio de la locura.

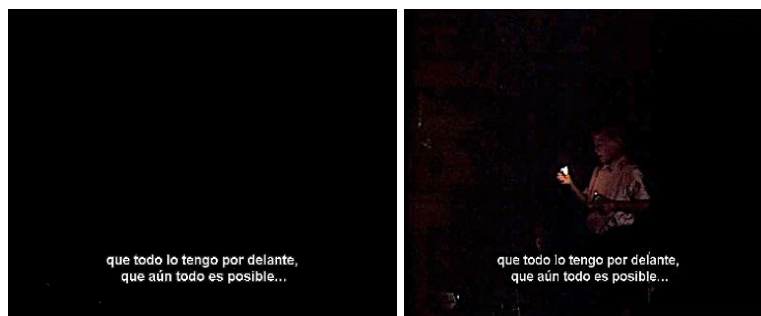
El cineasta se contradice así mismo, porque si en otro momento dijo que no le interesaba el inconsciente y que el psicoanálisis es un vulgar materialismo, al final de su vida consideraba que todo parece estar previsto, dominado por algo distinto a la conciencia; así lo piensa a partir de la muerte de su actor y amigo Anatoli Solonitsin que murió de la misma enfermedad que cambia la vida de Alexander (*Sacrificio*) y que después le afectará él, e incluso, en *Nostalgia*, la antepenúltima película rodada en Italia y que motivó su exilio. La creación es un sacrificio, por eso sus diarios se titularon *Martirologio* y dan cuenta de ese deseo como idéntico a esa realidad; al no establecer la diferencia. La pulsión domina la obra de Tarkovski como el florero ubicuo que comparece en todos los rincones de la casa, sellado de tiempo, inaccesible, eterno. Ante esa lógica, la personalidad se despoja, se parte en dos y todo comienza a espejear adelantando el futuro. Pushkin concebía al poeta y artista verdadero como un profeta, aun en contra de su propia voluntad. Tarkovski, al final de sus días, escribe:

El trato con una realidad de este tipo, surgida sin colaboración consciente, pero con origen en la mente de aquel a quien luego afecta, no es precisamente agradable. Más bien sucede todo lo contrario: uno mismo se ve como un instrumento o un juguete, deja de ser una personalidad en un sentido autónomo, con responsabilidad propia; es como si le partieran a uno por la mitad; se siente mitad y ya no dispone plenamente de sí mismo. Si la vida va siguiendo paso por paso las ideas que uno ha desarrollado, entonces las ideas ya no le pertenecen; son solo mensajes, que se reciben y se transmiten<sup>444</sup>.

---

<sup>444</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 242-243.

### 3.7.8 Y la luz fue hecha...



La secuencia termina con un acto creativo como en el génesis: «Y Dios dijo: hágase la luz, y la luz fue hecha». Con la voz en off del narrador en la oscuridad total, un niño ligeramente mayor que el Alexéi de esta secuencia –podría incluso ser éste en un tiempo futuro–, enciende un fósforo abriendo la oscuridad, disipando las tinieblas e iluminando su rostro y su silueta como si fuera un segundo nacimiento. La realidad del mundo le es dada al sujeto como oscura e indescifrable, de allí que sea necesario iluminarla por sí mismo, acercándose tanto como le sea posible e, incluso, con el peligro de quemarse. ¿Cómo evitar pensar en la fascinación que todo niño posee por el fuego, por la acción misma de encender un cerillo? Un dato biográfico de la familia del cineasta dice que Vitia, el hijo menor de Pavel Gorchakov, amigo de la familia en Ignatievo y a quien gritan en la secuencia del incendio al inicio del film, accidentalmente prendió fuego al cobertizo de heno mientras jugaba con fósforos. Si esta escena no se montó en la secuencia como la causa del incendio y, en cambio, se ubica en esta secuencia, es porque aquí su asociación poética deriva el sentido.

El plano del chico en la oscuridad, haciendo luz con un fósforo, reenvía a la imagen de la caverna platónica, allí donde se procesa el paso del mito al conocimiento, donde surge la percepción visual y la idea es la mediadora entre el conocer y lo cognoscible, produciendo lo verdadero y bello. La alegoría de la caverna no es únicamente exotérica, sino que presupone a la luz como configuradora también de los sentidos. Para Plotino, por ejemplo, la «luz de afuera» muda en «luz interior» de manera natural, pues hay analogía entre los sentidos y aquello que estos sentidos exploran<sup>445</sup>.

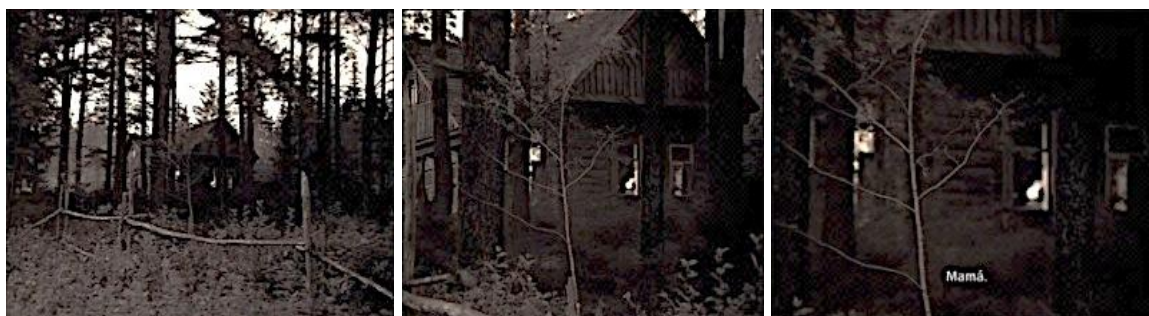
La presencia de la luz libera la angustia, siempre y cuando se suavice la percepción de esa luz inaccesible; de lo contrario, la percepción sería cegadora y mortificante. De allí que

<sup>445</sup> Böhme, G., & Böhme, H. (1998). *Fuego, agua, tierra, aire*. Barcelona: Herder, pp. 178-184.

en la fotografía y realización cinematográfica sea crucial el conocimiento y la dosificación de la luz, a fin de configurar el espacio, poder para dramatizarlo y poetizarlo sin excesos, desde la «calma olímpica de la forma», como proclamaba el cineasta. De igual forma, el lenguaje es la figuración de la luz de la verdad; así la voz en off del narrador-personaje es un «sacar a la luz», un insistir en encontrar esa verdad que al interior de su sueño late. Hablar es encadenar la luz en la oscuridad, apalabrarla así sea de manera entrecortada o tartamuda.

En *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, Freud cuenta que un niño de tres años le dice a su tía que le hable porque está muy oscuro; la mujer responde que eso no le servirá de nada porque igual no pueden verse, a lo que el niño contesta: «No importa, hay más luz cuando alguien habla»<sup>446</sup>. ¿Podría haber mayor metáfora visual que la de un niño prendiendo un fósforo en la oscuridad para significar el instante en que el sujeto, atendiendo a su voluntad interior, se perfila como artística, es decir, creadora, dadora de luz? Este deseo se podría formular de la siguiente manera: si en el sueño no es posible, tal vez en el arte lo sea, y el cine es arte (otro sueño/espejo) en donde «aún todo es posible».

### 3.8 La dacha gótica



#### 3.8.1 El gótico moderno

La acepción *gótica* para *la dacha* (la casa), que se usó en el análisis de la escena primaria (*La escena, tan bella como siniestra*), tiene el mismo sentido en este apartado: no aquel que desarrolló el arte y la arquitectura al final de la Edad Media en Occidente y que constituye para la historiografía como un periodo y estilo artístico que va desde el siglo XII

<sup>446</sup> Freud, S. *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, op. cit. pp. 204-205.



hasta las puertas del renacimiento (siglos XV y XVI), sino el del gótico moderno, es decir, como estetización de lo monstruoso, de aquello que se descompone, que tiene vida propia y causa terror.

De aspectos como la correspondencia espiritualista y la semejanza de la expresión artística, trascendental o divina con la realidad natural y sensible, del asombro de las leyendas y el impacto de las manifestaciones naturales del gótico clásico, surgieron novelas como *El castillo de Otranto* (1764) de Horace de Walpole (considerada la primera novela gótica), las novelas de Sade, los cuentos de terror en Inglaterra, *Frankenstein* (1818) de Mary Selley, entre otros<sup>447</sup>. Estas formas de asumir la estética moderna fueron propuestas, un poco antes que Immanuel Kant, por filósofos como Edmund Burke (1757); para Burke el dolor y peligro, el miedo y el terror son fuente de lo sublime y producen la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir<sup>448</sup>. «La noche es sublime y conmueve, pero el día es bello y encanta», escribió Kant en su *Analítica de lo bello*, primer libro de la *Crítica del juicio* (1790); y agrega que si la naturaleza ha de ser juzgada dinámicamente como sublime tiene que ser representada como provocando el temor (aunque no todo lo que provoque temor es sublime). La profunda soledad es sublime, pero terrorífica, razón por la cual en los espacios vacíos y solos habitan sombras terribles, duendes y fantasmas<sup>449</sup>.

Desde el romanticismo, el placer se ha combinado con el dolor, pues «lo bello es el comienzo de lo terrible, que todavía podemos soportar», escribe el poeta expresionista Rainer María Rilke. Eugenio Trias desarrolla esta aseveración como hipótesis en *Lo bello y lo siniestro* (1992), según la cual lo siniestro constituye condición, en tanto efecto estético en la obra artística, y, al mismo tiempo, es límite de lo bello dado que su revelación pulveriza el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro:

[...] debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de su arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica

<sup>447</sup> Praz, M. (1968). *Estudio introductorio*, en Walpole, *El castillo de Otranto*. Barcelona: Bruguera. Véase también: Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte I*. Madrid: Guadarrama, pp. 300-34.

<sup>448</sup> Burke, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, p. 29. [1757].

<sup>449</sup> Kant, I. (1984). *Crítica del juicio* [1790]. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 101-169 «Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, solo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquella» (Cf. Kant, *Crítica del Juicio*, op. cit., pp. 145-146).

la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio –que a veces se llega a considerar fraudulento– del arte radica en esta suspensión. El arte camina a través de una maroma: el vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión<sup>450</sup>.

Desarrollando el concepto hasta encontrarse con los imaginarios urbanos que la contemporaneidad reelabora a través de la literatura, el arte y los medios de comunicación, en *La ciudad gótica* (2009) Rodrigo Argüello observa que el terror en el arte contemporáneo se constituye como una refinada forma de la imaginación y la pasión. Si el gótico romántico se diluyó en la musicalidad simbolista manteniendo lo macabro, el expresionismo que, finalmente, se constituyó como el más crudo gótico moderno, alcanza su actualidad, sin agotarse, «en la ciudad, a finales del siglo pasado y a comienzos de éste, tanto en la representación (en el arte tradicional, en los medios, en las nuevas intervenciones artísticas) como en la práctica (en la realidad), su escenario más dinámico y apropiado»<sup>451</sup>.

De igual forma, se cita lo ominoso, inquietante y extraño (*unheimlich*) desde la dilucidación hecha por Freud a partir de Schelling y que tiene asiento en el cuento romántico negro *El hombre de arena* (1817) de E.T.A. Hoffman<sup>452</sup>. El concepto de *lo siniestro* también ha sido reelaborado por Jesús González Requena para el análisis textual en *La emergencia de lo siniestro* (1997) y será comentado en la siguiente secuencia a propósito de *La casa del espejo*.



<sup>450</sup> Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, p. 17.

<sup>451</sup> Argüello, R. (2009). *La ciudad gótica, genealogía de lo simbólico y lo diabólico en el territorio urbano*. Bogotá: Ambrosia editores, pp. 12-13.

<sup>452</sup> Andrei Tarkovski albergó insistentemente la idea de llevar a la pantalla su guión sobre Hoffmann, titulado *Hofmaniana* y que fue escrito en 1975, un año después de haber rodado *El espejo* (Cf. Tarkovski, *Martirologio* (Diarios: 25/02-10/12/ 1975), op. cit. pp. 128-140).



*La dacha en la filmografía tarkovskiana*



**Imagen 40.** Tarkovski adecuando la escenografía en *Sacrificio*, 1986.

En el episodio *La escena primaria* se usó el término *gótica* asociado a la casa como una forma de comprender la propuesta visual desarrollada por el cine de Tarkovski y caracterizada en su máximo expresionismo por el cine posclásico; se estableció relación con el film *El club de la lucha* de David Fincher, aunque se podrían encontrar afinidades con autores como Luis Buñel, Alfred Hitchcock, Francis Ford Coppola, Jean-Claude Lauzon, David Lynch, Atom Egoyan, Lars Von Trier, entre otros<sup>453</sup>.

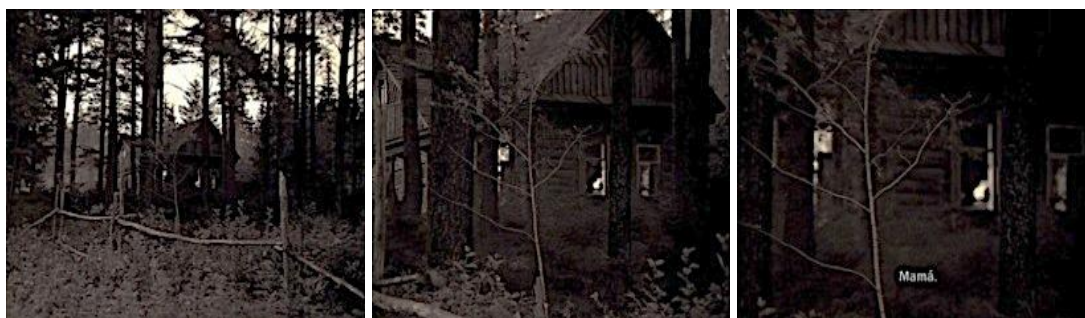
<sup>453</sup> Sobre el cine posclásico se pueden consultar: González Requena, J. *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, op. cit., Del mismo autor: *Escenas fantásticas, un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, libro on línea: <http://blogcentroguerrero.org/2011/05/escenas-fantasticas-la-publicación/>; González Requena, J, y Ortiz de Zárate, A. (2000). *Leólo: la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia:

*La dacha* es un leitmotiv insistente en la filmografía tarkovskiana, se prefigura ya en *La infancia de Iván* (1961) y *Andrei Rublev* (1966): en el primer film es una casa-refugio y en su sótano su protagonista tiene una de sus mayores pesadillas asociadas a la madre, a la guerra, a la campana y al cuchillo; en el segundo, el terror habita en el templo con el incendio, el saqueo y la devastación por parte de los tártaros en alianza con los rusos. El templo de Dios-padre constituye la casa de los que allí se refugian y son asesinados. La casa (*La dacha*), a medida que se desarrolla la filmografía tarkovskiana, adquiere importancia hasta volverse central en su universo imaginario: oscila entre el agua y el fuego, entre el bosque y el mar, entre las ruinas y los sucesos inesperados, entre las sombras y cierto claroscuro compositivo y premonitorio. La casa está rodeada por agua (*Solaris*, 1972); la devora la maleza y se inunda (*Stalker*, 1979); la cerca un bosque y se cae a pedazos (*El espejo*, 1974); la envuelve la bruma y el agua (*Nostalgia*, 1983); o es abrazada por las llamas y se derrumba (*Sacrificio*, 1986).

### 3.8.2 El tiempo retenido







El plano final de la secuencia anterior encabalga con ésta por corte. A la imagen de un niño de 10 o 13 años que prende un fósforo en la oscuridad, le sigue el plano detalle de un jarrón que está sobre una mesa o sobre el mesón en el umbral de una ventana, lo atestigua la cortina blanca, bordada a mano, que se mece suavemente. La enunciación fílmica cose estos dos planos con luz y tiempo, empoderando el sentido estético del cine tarkovskiano: esculpir el tiempo con la luz; un tiempo estancado y una luz medida, modulada por el claroscuro y por los niveles cromáticos del film en blanco y negro.

Alexéi de 5 años pasa por detrás de un jarrón con agua, en cuyo interior se inscribe lo que parece ser la máquina de un reloj de cuerda o el icono de un laberinto; en cualquier caso, el tiempo está retenido y eternizado en el jarrón. Al lado derecho, hay una navaja entreabierta y, al otro lado, una rama con sutiles hojas que terminan de componer el encuadre, como un guiño zen que prefigura un espacio de reflexión: naturaleza/cultura. Lo refuerza la mesa con un mantel blanco situada en pleno centro del campo como si allí hubiera tenido lugar una ceremonia familiar o fuera un día especial; sin embargo, la fotografía materializa un recuerdo perdurable de inmensa soledad. Esta mesa con mantel blanco, frente a la que cruza el niño, el espectador ya la ha visto varias veces en el film; es la misma mesa que, segundos después, será azotada por el viento fragoroso que merodea la casa y que, además, evoca la mesa de comer dónde dice haber nacido el narrador-protagonista. Es un atrezo de incomparable fuerza enunciativa, no únicamente porque es un elemento ubicuo dado que aparece en todos los rincones de la dacha como una imagen fantasmal, tanto en interiores como en exteriores; sino, además, en la mesa convergen estados emocionales conflictivos: el regocijo de nacer y comer, y la soledad y el miedo a ser comido.



### 3.8.3 El árbol y su cruz, el gallo y el vidrio roto

El plano secuencia inicia con un *zoom out*, desde el plano detalle de la cuerda del reloj dentro del jarrón con agua, le sigue un largo paneo de derecha a izquierda que muestra al niño en dirección a la casa rodeada de árboles de pino entre sombras amenazantes; finalmente lo completa un *zoom in* que desenfoca en una de las ventanas en donde apenas se divisa la luz de una lámpara, haciendo visible la silueta de un árbol, cuyas ramas están secas. Por cierto, este árbol, deshojado y a punto de secarse, recuerda aquel otro con el que el cineasta abre y cierra *Sacrificio* (1986)<sup>454</sup>.

<sup>454</sup> *Sacrificio* comienza con un plano detalle en tild hacia arriba, recorre el árbol del cuadro de Leonardo da Vinci «La adoración de los magos», mientras se imprimen los créditos. De este plano, por corte, mientras se escucha el graznido de las gaviotas, se pasa a un plano de Alexander y su hijo a orillas del mar sembrando un árbol igual de seco que este que se ubica a la entrada de la casa, mientras el padre cuenta a su hijo la historia de un monje ortodoxo que tiene la misión de regar agua todos los días, a la misma hora, como un ritual, con el fin de que el árbol renazca. Tarea difícil, solo posible para la fe. Al final de la película, la casa incendiada alcanza también al árbol que preside la fachada y que, entre las llamas, forma una cruz. En el epílogo del film, después de que la cámara muestra al hijo de Alexander que medita al pie del árbol, sube en tild, mientras el niño, contemplando el cielo, murmura: «en el principio es el verbo, ¿por qué papá?». La cámara termina encuadrando la copa del árbol que dibuja varias cruces, al fondo el mar y, en sobreimpresión, se lee una dedicatoria: «para mi hijo Andriuscha, con esperanza y fe. Andrei Tarkovski». La escena fluye con el aria N° 39, *Erbarme dich, mein Gott* (Apiádate de mí, Dios mío), de la Pasión según San Mateo, BWV 244 de Bach.



*El espejo, 1974*



*Sacrificio, 1986*

El árbol es el *axis* del mundo, padre simbólico de la humanidad; mas aquí está seco y despojado, aunque parece sostenerse en una de las entradas de la casa tenebrosa, la misma hacia donde el niño se dirige. Este árbol que preside la fachada de la dacha, puede ser leído desde la estética arquetípica de la cultura Ikebana que es tripartita y relaciona tierra (raíces), hombre (tronco) y cielo (la copa). El hombre es mediación, por ello, el tronco lo representa. En *El espejo*, el árbol seco y el viento están relacionados con la ausencia del padre; sin embargo, su imagen, aunque debilitada, parece seguir presente. Por otro lado, las raíces, el tronco y las ramas del árbol relacionan la historia, la cultura y la infancia; mas si el árbol está seco, el tejido antropológico y sociológico del hombre puede estar a punto de quebrarse y derrumbarse. Este espejeo encadena imágenes que articulan la conciencia del sujeto en lo que el propio Tarkovski denominó «la sangre, la cultura y la historia», o «la niñez, la patria, la tierra»<sup>455</sup>. Si este árbol, que remata la escena en la casa del terror en el bosque, todavía se mantiene en pie, en *Sacrificio* ya no tiene raíces, apenas si se mantiene apoyado entre piedras; y, en vez del ensombrecido bosque, lo rodea el agua.

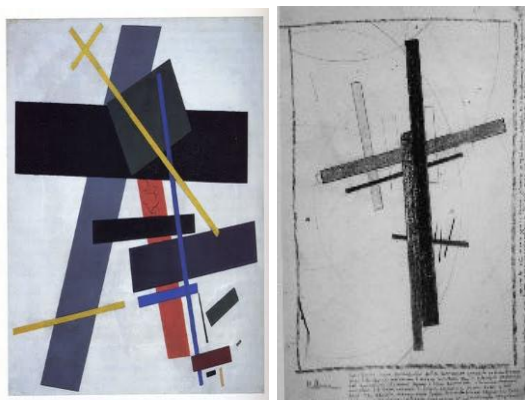
<sup>455</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit, p. 218.



El árbol de esta cinematografía compone, con sus ramas, un intrincado dramatismo, precedido por cruces. *El espejo* termina con una imagen de la cruz en su último plano cuando la madre (joven/anciana) y los dos hijos atraviesan el campo; al fondo un poste de la luz forma una cruz haciéndose ostensible para el espectador que divisa al tiempo a la madre joven en uno de los costados. La presencia de esta imagen en la obra tarkovskiana recuerda el arte abstracto ruso de Malévich y Mondrian. Y, aunque este arte se opone al realismo en lo basal de su textura sensorial y estructura formal, en el texto tarkovskiano parece reencontrarse en la imagen cuando, a partir de los fenómenos cotidianos, ésta indaga en lo absoluto o cuando formula la más intensa emoción.



**Imagen 41.** *Composición en Blanco y Negro, con doble línea y Árbol Gris, de Piet Mondrian.*



**Imagen 42.** *Suprematismo 3 y construcción de una famosa pintura, de Kasimir Malévich.*



*Stalker / El espejo /Sacrificio, de Andrei Tarkovski*

El acto creativo que se formula en esta escena, asocia tiempo, montaje y recuerdos, toda una cinematografía como espejo del sujeto moderno. Después del renacimiento, el manierismo convirtió la metáfora del espejo en lo que hoy se reconoce como la alucinación, la imagen de la angustia, de la muerte y el tiempo<sup>456</sup>.



*El espejo, 1974*

<sup>456</sup> Hocke, citado por González Requena, J. *Douglas Sirk*, op. cit, p. 187.



**Imagen 43.** Izq. *La adoración de los magos de Leonardo da Vinci (1481-1482).* – Der. *Sacrificio (1986).*

Dos espacios disímiles quedan relacionados (espejeados) por la enunciación: un jarrón en cuyo interior las ruedas del tiempo se han detenido y la dacha fantasmal, eterna, oculta entre los árboles. La música expresionista del piano de Artemiev acentúa el suspenso sobrecogedor de la escena. Justo cuando la cámara encuadra la ventana iluminada y el árbol desprovisto de hojas, fuera de campo, el niño pronuncia con desasosiego la palabra «mamá». Alexéi busca a su madre en una habitación oscura donde una mano siniestra abre una puerta que chirría acentuando el temor; enseguida, en el segundo piso, un gallo rompe con el pico el cristal de una ventana y escapa despavorido. El trozo de vidrio relumbra en su espejeo, su filo amenaza con degollarlo. En la secuencia que se encadena con ésta, el gallo será finalmente decapitado por la madre. Las imágenes dan cuenta de una angustiosa castración, cuya falta no crea deseo y el Edipo no puede ser superado. Una castración, entonces, negativa, por contraste a la normalidad psíquica, resultado del proceso canónico del Edipo, cuyo proceso simbólico y no imaginario, configura la cultura y en el que es central la construcción del inconsciente como espacio simbólico<sup>457</sup>.



<sup>457</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 540-541.





El plano-secuencia inicia con un expresivo *travelling* sobre el follaje que se mece, cada vez más fuerte, echando la cámara hacia atrás y adelantando la tormenta que en seguida azota el lugar y pone a volar el mantel blanco de la mesa, al tiempo que derrumban los objetos que en ella reposan. El niño corre en busca de su madre, regresa intentando identificar quién lo persigue; el ralentí potencia el terror de la escena, donde el viento y la cámara persiguen a Alexéi hasta que el niño sale de cuadro y todo se estabiliza. La cámara se queda con el mantel blanco atrapado entre los árboles y el balde que cuelga del solar de la esquina de la casa que, extrañamente, no se mece; el plano dura unos instantes como una fotografía en sepia arrancada del álbum familiar. Por corte, entre el miedo y la sorpresa, se ve a Alexéi intentando abrir la puerta de una habitación sin lograrlo.



### 3.8.4 El viento ronda la casa

El tiempo, se ha dicho, está retenido y la memoria pivota en su eje, es decir, repite, fragmenta y no tiene sosiego. ¿Podrá haber más terror que una imagen que se repite todo el tiempo como algo de lo que cual no se puede escapar?

Pero si en la secuencia anterior el viento era apacible, aquí, por el contrario, es tempestuoso; el *travelling* en ralentí lo acentúa como sobrecogedor. Esta escena que está en sepia y pulsa desde fuentes oníricas, dura 53 segundos y es la más larga de cuantas aparecen en el film. El viento cuando es leve parece dibujar la melancolía por la ausencia del padre, mas cuando es tempestuoso, algo aguarda en el seno familiar, algo que suscita angustia y terror, es decir, la ausencia del padre se magnifica radicalmente.



Lo inquietante en las películas de Tarkovski se desencadena de manera sutil, así las acciones de horror (sentimiento intenso, aversión profunda) o terror (miedo intenso) donde

los actores y los espectadores se ven comprometidos hasta el paroxismo, como ocurre con las películas que hoy amueblan nuestro imaginario, están mediadas por imágenes poéticas. La experiencia del sujeto se da por vía emocional puramente lírica. De suerte que el arte, escribe Eugenio Trías, a propósito de *Lo bello y lo siniestro* (1992):

[...] sugiere más que muestra, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentado.<sup>458</sup>

Aun usando este procedimiento, que bien puede denominarse todavía manierista, varias escenas de películas como *Solaris* (1972), *Nostalgia* (1979) o *Sacrificio* (1986), se aproximan demasiado a ese sentimiento estremecedor o aversión profunda que hoy monta el cine posclásico, ya completamente despojado de la dimensión simbólica.

El fragor del viento derrumba los objetos que están en una mesa de madera vieja. Es la misma que, al comenzar la secuencia, presidía la escena en el centro del campo abierto ataviada con un mantel blanco. Una atmósfera de temor envuelve la escena por donde el niño corre huyendo del viento que parece anunciar una tormenta, regresa a ver como si éste lo persiguiera e intenta refugiarse en la casa cuya puerta no puede abrir; ante la dificultad el chico se marcha. El potente fuera de campo y la huella de su sombra en la puerta desvencijada escriben un prominente abandono. Como en el sueño reiterativo que cuenta el narrador-personaje (voz en off), aquí algo parece impedirle al niño entrar a la casa, algo traba su puerta; no obstante, segundos después de que el niño se ha ido, la puerta se abre. Insistamos: la puerta ha resistido la fuerza del niño como si el viento la hubiera sellado o algo la retuviera en su interior; sin embargo, al cabo de unos instantes, se abre sin resistencia alguna y, dentro de la habitación, se ve a la madre en cuclillas lavando y pelando papas, al lado un recipiente y un cuchillo. Cerca al umbral de la puerta un perro inquieto sale como si siguiera al niño. Se podría decir que quien abre la puerta, empujándola con el hocico es el perro, lo cual prueba que ésta no tenía ningún seguro y que quizá el niño no pudo abrirla por miedo. Además, si se piensa en el universo fílmico de Tarkovski los perros cruzan umbrales entre la realidad y el sueño, y acompañan a los solitarios (*Stalker*, 1979).

---

<sup>458</sup> Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., pp. 41-42.



Estas puertas y sus umbrales pueblan los films de Tarkovski, y en *El espejo* se escribe con tal contundencia que ata esta secuencia al episodio de *La escena primaria*. No obstante, en esa escena, la puerta estaba abierta, aquí, por el contrario, está cerrada. Según González Requena,

[...] la puerta cerrada marca el espacio de la disyunción significativa: fuera /dentro, que traza topológicamente la presencia misma de la Ley; la prohibición del acceso al espacio —y al cuerpo— de la madre, con respecto al cual el padre se erige en amo y poseedor<sup>459</sup>.

Desde luego que, en este film, el padre ha abandonado la escena familiar, por consiguiente, no hay quien la dirija; es la madre, entonces, la que comparece como padre/madre, quizá por ello su severidad e inflexibilidad para con sus hijos, a los que jamás el espectador ve acariciar y tomar en brazos como sí lo hace una de las mujeres que habitan el lugar, aspecto éste al que ya se hizo referencia. Nada impide pensar que ese alejamiento de sus hijos estaba originado por sus intensos arrebatos de soledad y llanto a causa de la soledad y vida profesional truncada que no pudo superar. Marina Tarkovskaia cuenta que María, la madre de Andrei Tarkovski, nunca quiso casarse por segunda vez, porque su única preocupación fueron sus hijos; no obstante, jamás los mimó, por el contrario, fue inflexible y muchas veces en exceso. Un sentimiento ambiguo: afecto y dureza. El film refleja este estado emocional todo el tiempo<sup>460</sup>.



<sup>459</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 536.

<sup>460</sup> Llano, R. *Vida y obra Andrei Tarkovski*, op. cit., p. 50.



La mirada de la mujer, desde dentro de la humilde habitación, apunta al fuera de campo por donde su hijo Alexéi se aleja; no obstante, se diría que también apunta al objetivo de la cámara, al narrador-protagonista (Alexéi adulto) y al espectador que están detrás. En esa mirada se siente la orfandad del niño y el misterio que envuelve a la mujer que, en completa calma, ve a su hijo alejarse, pues nada hace para facilitar el acceso a la habitación, o quizá se deba decir: a su interior. El hecho de que el perro siga al niño no hace sino confirmar esa carencia, y el director la anota como una imagen imborrable. La madre no llama a su hijo, lo deja irse justo cuando el viento lo amenaza. En la ventana del fondo que rima con el rostro de la madre, extrañamente llueve, como si ahí se localizará la tormenta.

De la brisa suave que modula las hojas, pasando por el viento tempestuoso que derriba objetos a la lluvia, hay una lógica de causa-efecto, y, sin embargo, la extrañeza de que solo en esa ventana llueve es concreta y eficaz. Algunos estudiosos de la iconografía tarkovskiana, como Pablo Campanna, ven en el agua que cae del cielo una gracia divina; y aquí parece lavar la culpa, purificar como un perdón a la mujer sola y pensativa que la cámara encuadra<sup>461</sup>. Por el contrario, Jesús González Requena considera, en primer lugar, que la puerta está cerrada, porque está inundada y paralizada por las lágrimas de la madre; además se pregunta si esas lágrimas no «¿son el motivo del agua que invade los universos tarkovskianos y que ahora rezuma en la parte inferior de la puerta?»<sup>462</sup> Las imágenes del agua que se repiten, tanto en esta película como en otras del autor, muestran su poder destructor como en la escena primaria, donde, por efecto del agua, se desmorona el techo y las paredes o acentúa la angustia de lo que parece una inminente tragedia, como en la escena donde la madre de Alexéi se dirige a la imprenta, convencida de que un error grave se ha cometido en la edición de un libro. En esta escena, el agua de la ventana parece deteriorar la protección y el afecto que un niño debe tener con su madre.

---

<sup>461</sup> Campanna, P. (2003). *Andrei Tarkovsk: El icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 213-215.

<sup>462</sup> González, Requena, J. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009 *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski). op. cit.



Rafael Llano, siguiendo a algunos críticos de la obra tarkovskiana, ha podido relacionar esta fuerte presencia del agua con la inundación que sufrió la región donde había nacido Tarkovski por cuenta de una represa. Nada más alejado de la imagen del agua tarkovskiana que esta afirmación incidental. En sus películas –especialmente en *El espejo*–, el agua está presente desde los primeros años de infancia, en todas sus formas: fluyendo, congelada, estancada, cristalina, turbia, mezclada, etc. ¿Cómo no atender la confesión que el propio director hace de la verdad que contienen los elementos de la naturaleza que utiliza en su arte audiovisual? Al respecto, Tarkovski dice: «Si la naturaleza está siempre en mis films, no es por una cuestión de estilo, sino porque para mí la naturaleza es la verdad»<sup>463</sup>.

El agua cubre y rodea a los personajes como líquido amniótico; es el mar imaginario donde orbita la infancia y el tiempo. Si el agua es una de esas verdades es porque es sagrada y, por lo tanto, tan benévola como destructora. Imposible no ver en el cine de Tarkovski que el agua está asociada a la mujer y a la casa (la dacha), especialmente a su madre, a su fertilidad y a sus lágrimas; al eterno femenino, en suma. Lo que da vida, mata, como ocurre con la ambigua imagen de la Ginebrina de Benci de Leonardo, a la que ya se ha aludido. Tarkovski también decía que no veía el barro, sino la tierra mezclada con el agua; lo uno y al tiempo lo otro. ¿Capacidad para distinguir los elementos o incapacidad para percibir la unidad? Clasicismo versus manierismo, qué duda cabe. Esa era la imagen que, entre otras cosas, tenía del arte y la eternidad: degeneración y belleza<sup>464</sup>.

<sup>463</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 380.

<sup>464</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pp. 131-132.

### 3.8.5 El umbral de la memoria



Entre el adentro y el afuera de la habitación y/o de la casa parecen ocurrir situaciones decisivas en el film: *El déjà vu de Ignat*, el sueño del narrador que no puede entrar a la casa porque algo se lo impide, el niño que no puede abrir la puerta en plena tormenta y que su madre no hace nada para permitir su ingreso, el padre que regresa de la guerra herido en una pierna. Todas estas escenas fluyen oníricas y su tempo es acompasado, lento y extraño; los niveles cromáticos del sepia le imprimen a la fotografía no la nostalgia e ironía del pasado, sino la melancolía de algo imposible de olvidar que retorna como herida y duelo. A la manera freudiana la habitación es la mujer en el sueño; la descripción de sus diversas entradas y salidas, así como la mesa, con el mantel, dispuesta para comer, confirman esta lectura<sup>465</sup>. Por consiguiente la casa es expansión del cuerpo de la madre y ésta, en *El espejo*, comparece a la entrada, severa e inmovible, diríase que amenazante por el chuchillo que empuña en sus manos; y si en una escena llueve en la ventana, en la otra el piso parece cubierto de nieve como si las lágrimas se hubieran congelado.

Acceder a esa casa-madre es inquietante, puesto que en su umbral habita el desasosiego y el terror. La estética tarkovskiana se modula como una enunciación expresivamente demorada y, aunque el espectador espera que en algún momento ocurra una acción realmente sobrecogedora, algo en donde el terror se consuma poniéndole fin al

<sup>465</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, op. cit., p. 375.

suspense, jamás tiene lugar, porque los eventos se encadenan generados por una memoria poética, como se sabe son los deseos los que provocan los sueños. En *El espejo*, el deseo incestuoso se eterniza sin principio ni fin porque su energía pulsional no puede ser contenida, ni dirigida, y el sueño se enlaza con otro sin poder cuajar jamás.

### 3.9 La casa del espejo



#### 3.9.1 La lógica poética

Si el relato es «la narración del trayecto del deseo de un sujeto, configurado por su Tarea y su Objeto»<sup>466</sup>, equivale también definirlo como una narración dotada de suspense, como una experiencia humana participativa donde la emoción está completamente involucrada, hasta el punto de hacer que el espectador participe intensamente de la experiencia creativa del director y de la estructura temporal de aquello que relata: formulación de la expectativa, tiempo de suspense y resolución de la expectativa. En consecuencia, cobra vida en el espectador un punto de quemadura o ignición que lo obliga a retornar una y otra vez a eso que lo emociona, pero que (todavía) no comprende.

En *El espejo* (1974), esta estructura temporal se experimenta debilitada y fragmentada, formulándose como enunciación poética de manera más o menos consciente, pues el director ha tenido el propósito de apartarse de los esquemas de la dramaturgia clásica para no solo «deconstruir, por así decirlo, el relato, sino para suprimirlo del todo»<sup>467</sup>. Lo que le atraía al director ruso eran las interconexiones líricas salidas de lo normal como la ruta más natural para el cine, al que consideraba el más verídico y poético de las artes. De esto deduce

<sup>466</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 521.

<sup>467</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 368.

que a «la dramaturgia clásica» es preciso interponerle «la lógica poética» y sus leyes emocionales tan cercanas a la vida misma<sup>468</sup>. Es interesante observar que Tarkovski no habla de una antilógica, sino de una «lógica poética», es decir, de otra lógica.

La lírica es uno de los más antiguos géneros literarios, los otros son la dramática, la narrativa y la didáctica. Algunos de los rasgos fundamentales de la lírica, en cuanto género, que conectan con la estética cinematográfica de Tarkovski, son: la disposición anímica e interiorización que intensamente experimenta el poeta hasta fundirse con la realidad; lo externo se aprehende como interno. El texto lírico no tiene historia, en el sentido narrativo, que combine figuras, tiempo y espacio; no es que lo lírico no tenga estos componentes, sino que no los combina en una trama, apenas son soportes simbólicos del tema. Un aspecto central es la predilección por lo *instantáneo* y *breve*, dado que el poeta no elabora una argumentación externa coherente, sino que acumula sugerencias organizadas para profundizar en el tema central y para involucrar al receptor. Una característica, ligada a lo anterior, es la profundización en un tema y/o una emoción sin desarrollar su dinámica, pues al lírico no le interesan los detalles de varios acontecimientos, sino la profundización en uno solo que expresa de diferentes formas<sup>469</sup>.

Quizá una de los aspectos intrínsecos a la lírica sea la función poética del lenguaje, dado que el texto, como palabra, sonido e imagen, adquiere valor estético por sí mismo, por sus virtudes fónicas y rítmicas, más que como signos referenciales que evocan una realidad extraverbal. Si bien en lo lírico el verso no es fundamental, dado que lo lírico se puede desplegar también en la prosa, e incluso en el drama, si es un elemento de estetización, pues saca al lenguaje de lo meramente cotidiano y lo vuelve ostensible. Unido al verso está el ritmo como el eje y fuente, donde confluyen la imagen y la palabra. La lírica por sus orígenes remotos se conecta a la escritura desde la oralidad: voz, ritmo, silencio, performance. Una característica que cohesiona todos los elementos hasta aquí descritos es la musicalidad, aunque tiene relación con el ritmo y sus repeticiones periódicas, se anuda a la melodía, al color, dureza y suavidad de las vocales y consonantes; además, tiene en cuenta las coincidencias onomatopéyicas de las combinaciones fónicas. Finalmente, un aspecto que identifica el texto lírico perceptualmente, es la forma que puede ser comunicativa o intransitiva; es decir, que puede comportarse como canción, donde el receptor queda

<sup>468</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 37-38.

<sup>469</sup> Spang, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 58-62.

involucrado y la interpretación no es compleja, o, bien, como texto intimista cuyo contenido y concepción del mundo es individualista y subjetivista de difícil acceso: la exaltación del yo busca una radical originalidad que pone en crisis las formas tradicionales y normas preestablecidas. No cabe duda que la filmografía tarkovskiana, especialmente *El espejo*, cae dentro de las manifestaciones de la forma lírica intransitiva, reticente, reiterativa.

### 3.9.2 El punto de ignición<sup>470</sup>

El tiempo subjetivo, que circula en el texto fílmico, parece ir a la deriva; no obstante, y dado que hay «otra lógica», este tiempo suelda en un eterno retorno, el final con el principio del film: el centro detonado con los ex-centros; más aún, el principio de la carrera cinematográfica del artista, con su última película, haciendo espejo con su propia vida entre dos niños y dos árboles: *La infancia de Iván y Sacrificio*. La dimensión simbólica se cifra en el juego de espejos artístico y estético que Andrei Tarkovski creó en toda su obra creativa, incluyendo, por supuesto, los textos escritos donde expuso su pensamiento. Es notable el periplo espiritual y escritural por el que pasó el guión antes de consolidarse en la película que hoy se conoce. Los varios títulos que tuvo el film, son un indicio de la complejidad estética y de las consecuencias artísticas a la que se expuso Tarkovski.

*La confesión* fue uno de los primeros títulos, y no es difícil comprender por qué lo desechó tan pronto, pues lo delataba en sus raíces más hondas, implicando la culpa y su redención. El título tiene relación con la entrevista que él hizo a su madre. A pesar de esto, conservó la primera persona del singular para la narración final. Le siguió *Un día blanco, blanquísimo*, denominación que le venía de un poema de su padre, del mismo acto creativo de la escritura al que convoca la página en blanco, la nieve y la luz. El espejo parece presentirse ya como metáfora de la conciencia dual del héroe a la luz de él niño y de su hijo, como una identificación entre poeta (padre) y cineasta (hijo). Sin embargo, este nombre se figuraba muy metacreativo y quizá dejaba por fuera otros acontecimientos que siendo particulares rosan con lo universal y absoluto. Luego vendrán otros títulos como *El torrente loco*, *Martirologio* y *Por qué estás lejos*, nominaciones que abren sentidos herméticos y místicos, y además no van de acuerdo con “la calma olímpica de la forma” que Tarkovski promulgaba. Este último aspecto le hace escribir a Natsha Synessios que el título *El espejo*,

---

<sup>470</sup> El punto de ignición como estrategia de lectura, se expone en el capítulo I dedicado a la teoría y metodología del Análisis Textual.

metáforica y semánticamente era el más apto, no únicamente para el contenido de la película, sino para que el director dejará su posición frente al cine, y agrega:

Alesander Misharin said that Tarkovsky decide don mirror because he was fascinated by how it looked when weitten down: ЗЕРКАЛО [zrenie]. His sight was captivared by a wor whose semantic roots –зреть [zret’], зеркать [zerkat’], зоркий [zorkii], эрение [zrenie]– imply not merely looking, but beholding, gazing, looking vigilantly, intently, perspicaciously at something. The verb zret (declined differently) also means to ripen, tu nature. Therefore the word itself reveals a way of looking and, by aural association, a process of maturing, ripening<sup>471</sup>.

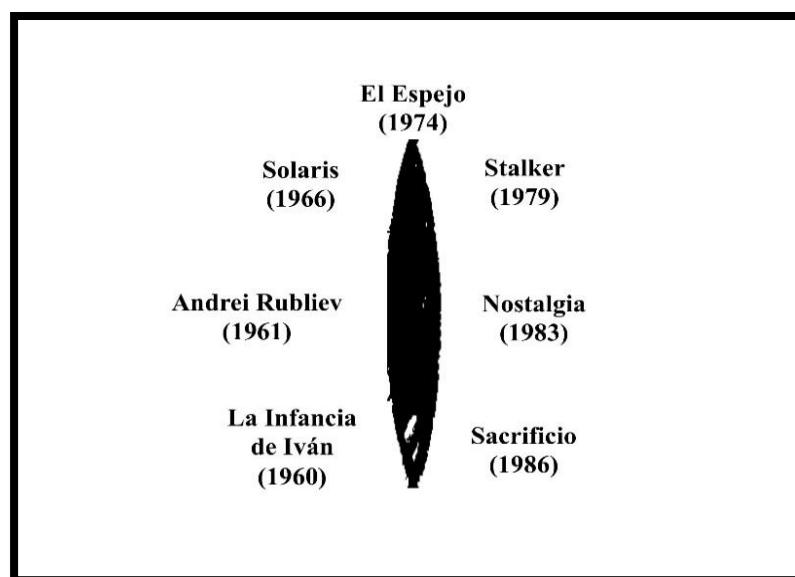


**Imagen 44.** Izq. Andrei Tarkovski con 16 años. / Der. Alexéi-Ignat con 13 años en *El espejo*.

No es gratuito entonces que *El espejo* constituya el eje biconvexo (ver fig.) de toda su filmografía. Hacia atrás tenemos tres películas: *La infancia de Iván* (1960), *Andrei Rublev* (1961), *Solaris* (1966). En el centro: *El espejo* (1974). Hacia delante las otras tres que conforman su universo artístico: *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986). Por ello, la intertextualidad y el palimpsesto son dispositivos de lectura imposibles de evitar en el análisis.

<sup>471</sup> Synessios, N. *Mirror*, óp, cit., P. 84. Alexander Misharin dijo que Tarkovsky decidió el «espejo» porque él estaba fascinado por el aspecto que tenía cuando se escribe: ЗЕРКАЛО [zerkalo]. Su mirada estaba cautivada por una palabra cuyas raíces semánticas зреть [zret’], зеркать [zerkat’], зоркий [zorkii], эрение [zrenie], implican no solo observarlas sino contemplarlas, mirarlas vigilantemente, atentamente, perspicazmente. El verbo zret (disminuido de manera diferente) también significa madurar, estar listo. Por lo tanto la palabra misma revela una forma de mirar y, por asociación fonética, un proceso de maduración, o añejamiento. De este tema se intentó dar cuenta también en el capítulo II, la cinematografía de Tarkovski, especialmente en La imagen de agua o la inmortalidad.





**Imagen 45.** *El espejo: eje biconvexo.*

La experiencia de la lectura del film *El espejo* ha seguido un trayecto que parte desde el *Punto de ignición*, se despliega al inicio y luego afronta el final. Este derrotero se debe a que el relato no ordena la diégesis, tomando distancia de la trama, los personajes y la acción, ni ocupa la posición tercera que enuncie la cifra de su sentido, como se ha venido señalando; sino que el relato está difuminado por la cercanía que lo representado tiene con la representación y el punto de vista se confunde con la enunciación. La acción ha saltado en pedazos vertiéndose en estados de emoción. El punto de ignición está descentrado y tiene lugar en la periferia del relato; quizá sea mejor decir, que el punto de ignición está en todas partes, por ello se fragmenta y al fragmentarse se repite.

Para este análisis se ha tenido en cuenta el prólogo y diez secuencias del film, ubicando el punto de ignición en la secuencia número ocho, denominada *La casa del espejo*. Esto no quiere decir que el centro mismo del texto fílmico (secuencia número cinco), por ejemplo, o las otras secuencias, como el prólogo, desmerezcan importancia; al contrario, son relevantes para recorrer los sentidos del texto fílmico y en relación a la autobiografía que lo atraviesa. Lo que ocurre en la secuencia que ahora nos ocupa, es que en ella la dimensión simbólica anuda a las demás mediante operaciones analógicas imprevisibles en las que el tiempo se materializa y parece detenerse conectando varios lugares y épocas. Es una imagería barroca que tensa la forma como una huella melancólica imposible de comunicar, una visualidad lírica connatural al tiempo que el narrador-protagonista no cesa de convocar

en su memoria: imágenes dispares condensadas, yuxtapuestas y engarzadas, tal como ocurre en el sueño o en un recuerdo vivido como *déjà vu*. Esta estrategia estética, desde el cual se produce la escritura tarkovskiana gira en círculos elípticos, devorando todo lo que a su paso encuentra: realidad, sueños, generaciones, historia, cultura, familia, géneros, etc.

Quizá el texto-Tarkovskiano se pueda definir, justamente, como una escritura que, aunque toma partido por el fragmento, éste, unido asociativamente a otros, estructura un nuevo relato que bien se puede denominar lírico; pero no porque se acabe la lógica del relato clásico, sino porque se lo deconstruye obteniendo uno distinto: espejeante, contradictorio e inacabado. El propio Tarkovski declaró que no es a la perfección a la que aspira, sino al ansia apasionada de decir la verdad, de enfrentar el conocimiento de sí y del mundo<sup>472</sup>. De suerte que el punto de ignición no está en el centro, sino que engaña, es un espejismo que hace creer que no hay un lugar privilegiado donde el sujeto pueda concentrarse, que su interés está en todos lados y en ninguno. Sin embargo, esta descentración arma el umbral del texto, aquel que hace que toda emoción se reconcentre en su dominio anudando los fragmentos como en una obra del pintor veneciano renacentista Vittore Carpaccio (1460-1520), por quien Andrei Tarkovski no ocultó su admiración y conmoción compositiva.

Las composiciones de Carpaccio, tan ricas en figuras, entusiasman por su ensoñación y belleza. Ante esos cuadros, uno tiene el maravilloso sentimiento de la promesa: cree que ahora se le explicará lo inexplicable. Hasta ahora me resultaba incomprensible qué es lo que conjura aquella tensión psíquica, de cuyo encanto uno no se puede liberar, porque esa pintura le conmueve casi hasta dejarle atemorizado. Quizá incluso transcurran horas hasta que empiece a reconocer el principio de la armonía en los cuadros de Carpaccio. Pero cuando uno al fin lo ha comprendido, queda ya para siempre cautivado por esa belleza, por aquella primera impresión que se tuvo<sup>473</sup>.

Semejante emoción siente también el cineasta por Leonardo da Vinci, a quien insistentemente cita en *El espejo*, intentando simbolizar la eternidad del arte a partir de la confluencia de lo bello y lo siniestro, el oxímoron que tanto le atrajo y con el cual luchó hasta su último film. *El espejo* es un texto semejante a un cuadro de Carpaccio, por lo menos, es así como Tarkovski lo describe: tenso psíquicamente, fascinante por lo siniestro y bello que

---

<sup>472</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 76.

<sup>473</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 71.

contiene, imposible de olvidar para quien lo ve por primera vez, aun a costa de que alguien no desee verlo de nuevo.



**Imagen 46.** *Joven caballero en un paisaje / Las dos mujeres, de Vittore Carpaccio (1491-95).*

Por la manera de enfrentar la representación de aquello que representa, con minuciosa observación y precisión del detalle, el pintor da una versión realista, pero, al mismo tiempo, fantástica. Los ojos circulan entusiasmados por toda la composición pictórica, sin poder parar en ningún lado. El punto de vista se esfuma pegado a las imágenes que proliferan, o mejor, es un punto de vista poético, fascinado entre las partes y el todo. En otros cuadros, Carpaccio complica aún más la visión, diríase que hasta obnubila; la aparente armonía pronto se delata por la división asimétrica de la composición y los cuadros asemejan a un *travelling* de derecha a izquierda o un plano secuencia que envuelve los acontecimientos en un solo impulso.



**Imagen 47.** *Despedida de los embajadores/ (detalle), de Carpaccio (1491-95).*



**Imagen 48.** *Encuentro de los novios y marcha en peregrinación, de Carpaccio (1491-1500).*

Y ese principio de la armonía es extraordinariamente sencillo y expresa en grado máximo el espíritu humano del Renacimiento; en mi opinión mucho mejor incluso que en la pintura de Rafael. Me estoy refiriendo al hecho de que el centro de las composiciones de Carpaccio, con tantas figuras, es cada una de las figuras, cada una por separado. Si uno se concentra en una de las figuras, en cualquiera de ellas, de inmediato reconoce con sorprendente claridad que todas las demás, la ambientación y el entorno, solo son un pedestal para aquella figura «causal». El círculo se cierra y la voluntad contemplativa de observador sigue inconsciente y perseverante el flujo de la lógica de los sentimientos que buscaba el artista, va paseándose de un rostro a otro, rostros que se pierden en la masa<sup>474</sup>.

Imposible no tener en cuenta estas afirmaciones de Tarkovski y, aunque no siempre pueden ser confiables para leer su propia obra, son necesarias en el análisis como partes de un todo, y, en este caso, son de inmensa valía para leer el punto de ignición en *El espejo*. Si hay algo de lo que se enorgulleció en vida, es en tener lazos con la cultura clásica occidental y en potenciarse desde la tradición de la cultura rusa silenciada por la revolución socialista y su propuesta política autoritaria. Es por esto que admiraba a Luis Buñuel, por ejemplo, porque consideraba su obra como impensable si no existiese en ella la referencia a Cervantes, El Greco, Goya, García Lorca, Picasso, Dalí, etc. Él mismo nunca pudo verse por fuera de su venerado Andrei Rublev, y la tensión y protesta de Tolstoi, Dostoievski o Pushkin, por solo citar algunos nombres.

<sup>474</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 71. En el retrato de Leonardo da Vinci «joven dama junto al Enebro», al que nos hemos referido en varias ocasiones, Tarkovski ve exactamente lo mismo, cree que es imposible separar las emociones, aislar un detalle, separar una parte del todo, no es posible percibir la imagen en estado de equilibrio, la turbación es absoluta: «una idea exaltada y, al mismo tiempo, pérfida y sujeta a las bajas pasiones, como la que anima el rostro de esa mujer, suscita en nosotros una infinidad de emociones y, cuando intentamos captar su esencia, vagamos a través de laberintos interminables, sin encontrar una salida. Nos damos cuenta que no podemos ver su término y eso nos produce un profundo placer» (Tarkovski, A. op. cit., p. 132).

De lo que se trata, entonces, es de apuntalar en el texto fílmico (texto artístico), el sentido como trayecto de la experiencia del sujeto que lee. En la lectura y la escritura fílmica, en su enunciación audiovisual, el sujeto deja sus huellas; pero, sobre todo, en su punto de tensión más alto. Escribe González Requena que ese sentido, esa emoción, esa singularidad que tiene lugar allí y conmueve, debe ser analizada comenzando por el punto de ignición, pues «todo en la economía emocional del relato, se focaliza hacia allí: eso va a suceder; allí, en ese momento que se aguarda tanto como se demora, se localiza, entonces, el punto de ignición del texto»<sup>475</sup>. Es decir, el lugar donde el lector es convocado, atraído, seducido, manipulado, una y otra vez, sin comprender cómo ni por qué, y es, en esa fascinación del objeto y su deseo, donde el sujeto de carne y hueso inicia la promesa de un relato o lo que queda de él, si nos atenemos al *texto-El espejo*.

La experiencia simbólica estaría encaminada a construir o re-construir la experiencia subjetiva, aquella que circula entre el texto fílmico y el espectador, y que, por la lectura analítica, encuentra figuración de sentido completando el círculo como escritura. Tal vez por eso «la interrogación que el texto artístico devuelve a su escritor como a su lector, es la interrogación por ese sujeto, cuya voz esperan oír»<sup>476</sup>. Una voz, por otra parte, performativa y transformativa, pues el sujeto, al escucharla-leerla afronta lo real volviendo a cifrar el acto simbólico como eficacia, quizá sea mejor decir como escritura. De manera que el umbral del relato y de la lectura se encuentra en una de las escenas más significativas del film, si no está situada en la parte intermedia del film, como quizá ocurra en un texto clásico, igualmente la convoca y la anuda a su tejido temporal y poético.

### 3.9.3 La casa en el bosque



<sup>475</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., p. 566. Véase del mismo autor: Casa Blanca: la cifra de Edipo, en revista *Trama y Fondo*, 7, noviembre, 1999, Madrid, pp. 9-30. El punto de ignición es equivalente a «el ombligo del sueño» (Freud), «inconsciente óptico» (Benjamín) o el «punctum» (Barthes), conceptos desarrollados en el Capítulo I: teoría y metodología del análisis textual.

<sup>476</sup> González Requena, J. (comp.) (1995). *El análisis cinematográfico*. Madrid: Universidad Complutense, p.12.

La secuencia inicia con un plano general en discreto *travelling* de derecha a izquierda. Una casa aparece en el bosque, en medio de una ambiente invernal. Por una de las ventanas se cuela la luz hogareña, señas de que está habitada; parece la antesala de un cuento maravilloso o una historia gótica a la manera como se viene concibiendo esta noción, pues el parecido con la dacha de la secuencia anterior es considerable; en todo caso, parece uno de esos relatos en donde el héroe que deambula perdido, está a punto de poner a prueba su miedo y enfrentar el terror. Surge la sensación de algo familiar, al tiempo que extraño, algo insólito que llega a ser siniestro (*Das Unheimliche*), como lo denominó Freud<sup>477</sup>.



El plano, sin embargo, abre múltiples interrogantes: ¿quién vive en esa casa?, ¿qué destino le aguarda al héroe?, pero ¿es que, acaso, hay algún héroe? El tema del héroe en el cine de Tarkovski es problemático, pues si el relato es asaltado por la lírica, no puede conservarse el héroe del relato clásico que tiene la necesidad simbólica del acto. Sin embargo, en la filmografía tarkovskiana todavía hay un héroe que se perfila como lírico; en todo caso, este protagonista es de otra índole, una que se ha venido caracterizando porque no hay Destinador que le done esa protofunción que es la Tarea o, por lo menos, no se distingue lo que hace o pretende hacer del Objeto de Deseo; por consiguiente, no se afronta lo real con un gesto simbólico, sino que se vive lo real en su espejeante pulsión. No hay acción sino pura emoción, por ello el narrador-personaje fragmentada su enunciación, hace ostensiva su escritura hasta la esquicia.

El espectador ha sido engañado, no hay héroe, solo dos personas, la madre y su hijo de doce años que se acercan a la casa. Vale recordar que la secuencia anterior que encabalga

---

<sup>477</sup> Una acepción de Heimlich significa familiar, no extraño, lo acostumbrado. Otra acepción de Heimlich significa secreto, oculto, algo que extraños no pueden advertir. «Unheimlich es algo inquietante, que provoca un terror atroz; sentirse unheimlich es sentirse incómodo. El sentido de Unheimlich se opone a la primera significación de Heimlich, pero no a la segunda. Como dice Freud, «Heimlich significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto, disimulado, por el otro» (Cf. Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., p. 32).



con ésta, es la de un niño de cinco años vestido de blanco que no puede abrir la puerta de la habitación donde está su madre y que, en cuanto abandona la escena, la puerta se abre y aparece una mujer y un perro que sale de cuadro siguiendo al niño; entre tanto, la cámara se queda con la mujer en cuclillas que selecciona papas y mira al niño de cinco años alejarse, mientras llueve en la ventana del fondo. Esa mujer es María, la madre de Alexéi. Ahora los mismos personajes vuelven a protagonizar esta escena, solo que «el héroe lírico» de esta secuencia tiene doce años. Desde el punto de vista del tiempo subjetivo, los dos personajes están relacionados, aunque el tiempo cronológico los separe. Desde luego que la casa entre el bosque no es la misma casa de la secuencia anterior, ni la del sueño reiterativo, sin embargo, la lógica poética las une como presente en los dos niños que en realidad son uno en distinto tiempo y lugar. A las dos casas las emparenta una atmósfera tenebrosa; de igual forma, la madre, que es la misma en las dos secuencias y que ahora con su hijo crecido se dirige a visitar a una señora que vive en una casa perdida en el bosque. Quizá la diferencia más visible entre las dos secuencias, es que en esta predomina el sepia y en la otra el color, un color pastel y opaco; es como si la primera secuencia aconteciera bajo el régimen del sueño y en la segunda predominara la realidad.



La fotografía parece estar acotada cromáticamente: sepia para el pasado y el sueño; color para el presente y la realidad; sin embargo, en la cinematografía de Tarkovski esta convención no funciona, podría ser al contrario, pues la imagen fílmica poética disuelve el tiempo, aproximando épocas y espacios distintos. Un hilo y una aguja subjetivas cosen la enunciación fílmica y, por la disposición de las imágenes, su montaje y el sentido que expresan, todo parece indicar que si no es el pasado o el presente el que se marca, la atmósfera donde todo acontece está bajo el dominio de una disposición onírica más próxima al ensueño o al soñar despierto. Ingmar Bergman –amigo y admirador de Tarkovski– pensaba que las imágenes son ese lenguaje que permite captar la vida como si fuera un reflejo, la vida



como si fuera un sueño. Tarkovski cuestiona a su manera este «como si», pues cree en la imagen como campo absoluto que no esconde nada; según él, el cine es el arte más realista, de allí que «la probabilidad y la veracidad interna (...) residen no solo en la fidelidad a los hechos, sino también en la representación fiel de las sensaciones»<sup>478</sup>.

Tal vez la imagen en sepia esté más alejada en el tiempo, más distante en la memoria, en cambio la imagen en color está más cerca del narrador, más vivida. Otro nombre para esta atmósfera espejeante es lo imaginario y es, en esta dimensión, que se podrían conectar imágenes tan dispares, tan distintas en el tiempo y el espacio; imágenes imposibles de unir en el plano de la realidad, pues solo tienen correspondencia en la fantasía, porque son la materialización de un deseo. Si el hombre ya no juega como lo hace el niño, éste fantasea, y la poesía sustituye esos juegos, dirá Freud. En la fantasía se borran las fronteras del tiempo: pasado, presente y futuro se engarzan «como las cuentas de un collar» mediante el hilo del deseo, que aprovecha una ocasión del presente para resucitar algo del pasado actualizándolo como futuro.

Para Freud los sueños ocultan mejor los deseos conflictivos, puesto que mientras se duerme, se ponen en movimiento los deseos y traumas más intolerables; en cambio, en la fantasía (poesía), que sucede en estado de vigilia, la creación es íntima y secreta. Un soñar despierto, un ensoñar. En una fantasía hay siempre argumento, aunque sea elemental o reiterativo; pues si deforma la realidad es para evitar el displacer. Toda fantasía exige una escenificación, una dramatización, y pueden cambiar los papeles de los actores, pero nunca el sujeto que la crea, pues es el demiurgo que intenta evitar los contrarios, aboliendo la temporalidad. Un peligro de este estado es la multiplicación y la exacerbación de las fantasías, porque crean las condiciones para la caída del sujeto en la neurosis o en la psicosis<sup>479</sup>. A propósito de *El espejo*, ese demiurgo es el narrador-personaje que ordena a su antojo la representación; un demiurgo lírico que vive al tiempo la representación y lo representado, desordenando todo lo que puede el relato.

---

<sup>478</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 43. Los espectadores ideales, entonces, son los niños, pues éstos comprenderían muy bien sus películas y no quienes enfilan baterías simbólicas. De allí que escriba que no ha encontrado «un solo crítico serio que llegue a la estatura de esos niños. El espectador ideal para mí mira un film como un viajero, mira el paisaje por el que atraviesa en tren». Véase: Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 385.

<sup>479</sup> Freud, S. (1979). El poeta y los sueños diurnos. *Obras completas* (XXXV). Buenos Aires: Amorrortu Editores. [1908].

### 3.9.4 La puerta, otra vez

En la secuencia del niño de cinco años que corre perseguido por el viento, la puerta no se abre, pese a su urgente llamado; en cambio en la casa perdida en el bosque, frente a la cual Alexéi ahora de doce años, se pone nervioso, no solo se abre, sino que por ella sale una mujer con un platón con leche que tira al suelo. Es decir, a los cinco años, el niño desea entrar, a los doce, parece no querer hacerlo. Puertas que ofrecen temor, desasosiego y extrañeza; puertas que se cierran, pero también se abren; personajes en situaciones inusuales habitan detrás de ellas. La puerta es importante en la medida o desmedida en que marca y visibiliza el umbral, esa línea significativa que separa al tiempo que junta el adentro con el afuera; el allá con el aquí; el pasado con el futuro; la transgresión con la prohibición. Es en el umbral de la escena primordial, en su espejismo siempre en oxímoron, donde transita la filmografía tarkovskiana, como pudo analizarse en las secuencias *Escena primaria*, *El sueño reiterativo* y *El viento y la puerta*, respectivamente.



El plano de la casa dura unos segundos, luego, por corte, la cámara da cuenta de un niño de doce años que espera nervioso frente a la puerta de la casa que se acaba de identificar; al lado derecho, otra ventana está iluminada. El niño parece llevar mucho tiempo frente a la casa, como si esperará a alguien o deseará prolongar la espera evitando entrar. Tan pronto como la puerta se abre, aparece en ella una mujer con una vasija en las manos; el niño

acentúa el estado de nervios y corre descontrolado para uno y otro lado. El chico, primero va de izquierda a derecha, luego, cuando la mujer (esposa de un médico) sale de la casa en dirección al eje de cámara, el chico corre de derecha a izquierda para perderse en él fuera de campo, mientras Nadezhda lo observa sorprendida antes de arrojar, al suelo, la leche que contiene la vasija. El color y la textura del líquido son datos inequívocos de que ese líquido es leche, las imágenes que siguen no dejarán ninguna duda.



Y la rima continúa: la mujer arroja la leche en el lado izquierdo, justo por donde el niño ha salido de cuadro y, por donde segundos más tarde, entrará de nuevo con su madre. Esta huella enunciativa de dirección es un dispositivo de lectura que marca la experiencia narrativa del film como se verá enseguida.

En esta escena todo parece estar a punto de suceder, pero quizá nada sucede. El plano de izquierda a derecha marca el suspenso, aunque dura tan solo unos segundos, pues, a continuación, el personaje marca otra dirección, de derecha a izquierda. Algo está a punto de convocarse, por lo menos en la escritura clásica de la composición de la mirada: el reenvío es hacia el pasado. El tiempo futuro ha sido fugazmente convocado y volverá a escribirse en seguida; es decir, la dirección en la que los personajes marcan la experiencia de lectura es hacia la izquierda, aunque matizada ligeramente a la derecha, un disponer el presente continuo, como sucederá en la potente escena de Alexéi frente al espejo. Núri Bou, en su estudio sobre la mirada en el cine, ayuda a entender la composición de un plano como éste:

En la cultura occidental, las imágenes planteadas de izquierda a derecha siempre abren la composición, mientras que aquellas que el espectador recorre desde el lado derecho hasta el izquierdo cierran la lectura de ésta; una mirada proyectada por un personaje en un plano de izquierda a derecha, pues, creará un movimiento de apertura, trazará un itinerario hacia el

futuro, hacia una ulterior progresión narrativa, mientras que la mirada de derecha a izquierda cierra, invoca, por tanto, el pasado<sup>480</sup>.

Se podría decir que, con este juego de cámara, que es juego de espejos –izquierda/derecha–, mirar al pasado es mirar hacia el futuro, toda vez que la memoria devuelve lo que ya estaba escrito que sucedería, lo que pudo (puede) ser el futuro. De otra manera: el futuro ya está en el pasado. Esta ambigüedad u oxímoron esencial se escribe en todo el film y se ha tenido cuidado en anotarlo en varias oportunidades.

### 3.9.5 La leche desperdiciada y la angustia de Alexéi

El fuera de campo finalmente se visibiliza y la cámara descubre a una mujer joven con su hijo, que identificamos como el chico que segundos antes actuaba nervioso frente a la puerta. María y Alexéi aparecen en medio de un paisaje agreste, inundado de agua quieta y barro. La escenografía es un pantano que justifica el contexto de abandono y pobreza que envuelve a los dos personajes.

La cámara sigue a los personajes que se acercan a la mujer con pañoleta azul que espera en el dintel de la puerta y que observa enojada al chico. Por cierto, en el apartado *El sueño reiterativo* se anotó la coincidencia de esta mujer con aquella que luce también pañoleta azul en la penumbra, al inicio de la secuencia. La madre le habla a la dueña de casa, mientras el niño mira tímido y avergonzado, quizá temeroso, aun cuando no se sabe por qué. La situación es tensa, diríase que absurda, pues las señoras no se conocen; refuerza el hecho de que llueve y la dueña de casa no invita a pasar a los extraños; es, digamos, cruel al mantenerlos a la intemperie. Llueve, siempre llueve o corre agua en los films de Tarkovski, como ya se ha señalado. Es importante la pregunta que María le hace a la dueña de casa: «¿Es usted Nadezhda Petrovna?» Esto quiere decir que María busca a alguien especial, cuyo nombre le ha sido recomendado en otro lugar por alguien que conoce a este mujer y su condición. María cuenta que es de la ciudad, que tiene una pequeña propiedad en la región y

---

<sup>480</sup> Bou, N. (2002). *Plano/Contraplano*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 71. La autora expone claramente la escritura/lectura de la mirada en el trayecto que va de lo clásico hasta el universo de Michelangelo Antonioni, y que denomina «La representación de la pasión». Véase también: Goyes, J.C. (2012). *La escena secreta y el secreto de la escena*. Cap III. Obra selecta. Bogotá: Editorial Vicerrectoría Académica, Universidad Nacional de Colombia. Especialmente el capítulo III que le da el título al libro.

que su familia ha tenido que evacuar Moscú por los bombardeos; así el espectador se entera de los pormenores de la época. Solo cuando María le dice a Nadezhda que la necesita porque tiene un secreto femenino que confesarle, ésta, con cierto desdén, los invita a pasar.

Antes de continuar, es imprescindible retomar un aspecto importante que ayudará a armar el sentido. No deja de ser desconcertante para el espectador, el hecho de que una mujer campesina tire la leche al suelo: ¿de qué clase de costumbre podría tratarse?, ¿acaso esa leche está contaminada?, ¿ha sido usada de manera inapropiada?, ¿qué campesino desearía intencionalmente un bien tanpreciado y cotidiano? La leche derramada por la mujer, anota Natasha Synessios, que formaba parte del idilio antes de la guerra en la dacha de Gorchakovs, es un insulto en un momento cuando hay tanta gente en medio de la guerra muriendo de hambre. El público soviético, para quien la guerra seguía siendo una herida abierta, debió haber leído rápidamente estos signos y señalar el significado de este episodio. El lujo y la abundancia en tiempos de guerra implican arrogancia. El cronotopo de esta casa está en contradicción con el de la nación<sup>481</sup>.

¿Y si fuera un apunte preciso del guión, en cuyo caso el director lo pone en escena intentando fijar una intensa emoción? Es un hecho que este gesto no es incidental o puramente formal, sino realmente acontecido; es una experiencia que ha dejado huella en el director y que ahora será expresada, compartida al espectador con toda su lógica poética y todo su espejeo. Porque si se desea que la mirada del personaje o la situación afecten al espectador de la misma manera como afectó al director, «entonces –junto a todo lo demás– hay que despertar, en el espectador, un estado anímico análogo al de uno mismo en el momento del encuentro real»<sup>482</sup>. «Encuentro real», escribe el cineasta, de suerte que el hecho visual es menos metafórico y más mimético, pues remite de inmediato a su función primaria, nutrición y lactancia<sup>483</sup>, como se anotó en el episodio titulado *La leche derramada, la soledad de la madre y el incendio (De la omnisciencia a la presencia)*. En esta secuencia la leche

<sup>481</sup> Synessios, N. *Mirror*, op. cit., p. 74.

<sup>482</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 43.

<sup>483</sup> En el estudio sobre el cine de Buñuel y Hitchcock, Jesús González Requena observa que la leche, ese alimento primario y puro, posee siempre connotaciones mortíferas. La leche, ligada a la infancia, cifra la escena fantasmática de los personajes (Archibaldo de la Cruz, Norman Bates y otros). «La leche es el alimento que hace de la madre la dueña de la vida de su bebé. Y la leche se identifica con el rostro de quien la da –fue Spitz, quien llamó la atención sobre este dato básico: que el bebé, cuando mama, fija su mirada en el rostro de su madre» (Escenas fantasmáticas, op. cit., p. 195). Anotemos, entonces, que la leche actúa como un auténtico farmacón (phármakon): remedio, cura, veneno, antídoto, etc. La leche es líquido energizante e inmunológico, así como contaminador e intolerable. Con razón, González Requena escribe que, en el cine de Hitchcock y Buñuel, «la leche, es a la vez navaja asesina y bromuro paralizador» (op. cit., p. 199).

también es derramada, en este caso por Alexéi que juega con el gato, mientras su madre lo mira desde el rincón. En los orígenes, madre e hijo quedan atados por la absorción de alimentos y la relación erótica; así que derramar la leche o contenerla niega o pone en crisis esta relación de afecto en el trascurso de la vida: descuido, indiferencia, perversión.



*Secuencia: De la omnisciencia a la presencia*

La afirmación del propio director de que la imagen es un hecho y está libre de simbolismo<sup>484</sup>, requiere ser tomada al pie de la letra, pues la imagen del líquido blanco no representa a la leche, sino que es leche y como tal huella de un cuerpo que la produce. A partir de ese momento, se desencadena el punto de ignición y no cesa de escribirse en la enunciación fílmica: la leche que se derrama, que se desperdicia, que se riega, que tiembla, que gotea, que dramatiza.



<sup>484</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 95. En otro aparte del libro escribe: «La poética del cine se opone al simbolismo y está apegada a esa sustancia declaradamente terrenal, con la que tenemos que tratar hora tras hora. Cómo el artista selecciona ese material, cómo fija ese material –desde una sola toma–, es lo que demuestra con seguridad si un director tiene talento, sensibilidad cinematográfica o no» (Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 141).



Por la conversación que las dos mujeres entablan en el dintel de la puerta, se deduce que es una época donde la comida escasea; entonces, ¿quién podría no querer leche y osaría desperdiciarla? Y sin embargo, el acto de tirar el líquido nutricio como cualquier desecho, es tan real como extraño. Pero, ¿cómo explicar esto?, sino como una metonimia que sugiere el aborto, anota González Requena<sup>485</sup>.



Dos acciones, una detrás de otra, se presentan para el espectador como inquietantes, insólitas, poco familiares: por un lado, el nerviosismo del niño, que aumenta en cuanto la puerta frente a la que ha estado esperando, se abre; y por otro, la leche desperdiciada por Nadezhda Petrovna (esposa de un médico) que sale justamente por esa puerta. La acción posterior del niño frente a la mujer es de vergüenza y será evidenciada con toda claridad en ligero picado y en plano medio por la cámara. Una subjetiva de la madre y, luego, una semi-subjetiva de la dueña de casa. Esa timidez podría ser coherente en un campesino, pero Alexéi viene de la ciudad, como se sabe por su madre. En realidad, la actitud del chico es poco comprensible, pues si hay algo que lo atemoriza todavía no sabe qué es. Las acciones están conectadas entre sí por el extrañamiento, algo poco convencional ocurre y el espectador no sabe de qué se trata. Acaso, ¿algo que debe permanecer oculto está a punto de salir a la luz? O, mejor, desde la reinterpretación que de Schelling hizo Freud:

<sup>485</sup> González, Requena, J. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski), Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009. <http://gonzalezrequena.com/?p=18073>). Esta clave de lectura se trabaja a partir del análisis textual que Jesús González Requena le dedica a este episodio en *El aborto y el gallo aniquilado*.



Si todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro... Lo siniestro no sería nada realmente nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado<sup>486</sup>.



<sup>486</sup> Freud, S. Lo siniestro (1974) *Obras completas* (VII). Madrid: Biblioteca Nueva, p. 2498. [1919]. Esta experiencia toca lo Unheimliche que, a partir de estudiar el cuento El hombre de Arena, de Hoffman, Freud observó Lo ominoso; es decir, eso que es familiar al tiempo que extraño.

En la manifestación de aquello que debería haber permanecido oculto se muestra la otra cara de lo familiar, con lo cual las vivencias asociadas a ello se tornan sorprendidas, inquietantes y sobrecogedoras. Se sabe muy poco hasta aquí, sin embargo, una isotopía marca la lectura: la angustia. ¿Por qué se presenta esta angustia frente a algo tan familiar como una casa de campo, una dacha? La experiencia de esta escena rima con aquella otra donde el narrador (voz en off) cuenta un sueño en el cual se ve junto a la mesa de comer, donde dice haber nacido, además de que no puede entrar a la casa porque algo se lo impide. Las dos escenas tienen en común la angustia relacionada con la primera infancia, el nacimiento, la lactancia. Más, si la primera se reafirma en la melancolía, en ésta habita la repulsión.

### 3.9.6 El secreto femenino y el goteo de la leche



Escena: *El déj vu de Ignat*

Cuando por fin los visitantes son convidados a entrar en la casa, María deja caer al piso un objeto que lleva en las manos, se trata de una caja que guarda un anillo y unos aretes azules<sup>487</sup>. La escena no puede anotar mayor angustia; queda escrito, en el plano en picado, las manos, los pendientes y los pies descalzos de Alexéi cubiertos de barro que ensucian el tapete

<sup>487</sup> Se trata de los pendientes (turquesas enchapadas en oro), que la madre de Andréi había heredado de su tía abuela, y que usaba con frecuencia cuando vivía con su padre. Los pendientes fueron vendidos o cambiados por comida en el otro lado del Volga, en la primavera de 1943. Una infancia marcada por la pobreza y las dificultades (Cf. Llano, *Vida y obra de A. Tarkovski*, 399-400). Es clave anotar que esta escena tiene un correlato de algo que sucedió y vuelve a suceder en la escena donde Ignat recoge los objetos del bolso de Natalia, su madre, que se han caído al piso. Véase *El déj vu de Ignat* (El eterno retorno).

de la entrada<sup>488</sup>. Los dueños de la casa disfrutan de ciertos lujos y comodidades que desentonan con la humildad de los visitantes y con las circunstancias de penuria de la época: la dueña de casa viste bien, hay una criada que lava el piso, muebles, armarios con utensilios de porcelana, lámparas de queroseno, aceites, leche que se derrama, leche en jarrones, un gallo para la cena, el cuarto del bebé está ataviado, etc. Nadezhda, la dueña de casa, lleva en sus manos una toalla blanca que rima con el botellón de leche junto a la lámpara. Acto seguido, las dos mujeres entran al cuarto contiguo y Alexéi, que se ha quedado solo, otea la habitación, se detiene frente a la lámpara y el botellón de vidrio con la leche exhibida con ostentación, parece contradecir la acción de la mujer al inicio de la secuencia cuando la bota al lodazal. Aparente contracción, por cierto, fuera de ser imágenes contrarias, son complementarias, en ambos casos son exhibidas, ya como algo que se desecha, ya como algo que se atesora. Leche y barro; joyas y suciedad.



De repente el niño se sienta en una silla ubicada en el centro de la sala, parece aplacar su angustia, no pensar en nada; observa la habitación y pronto se reconcentra mirando fuera de campo en ligero contrapicado. El claroscuro de la escena no puede ser más barroco: la lámpara y el jarrón de leche lucen radiantes, mientras las sombras contrastan creando una atmósfera de misterio. Por corte, se ven en primer plano, casi detalle, un candelabro, dos

---

<sup>488</sup> Tarkovski no veía el barro, sino la tierra mezclada con el agua; lo uno y lo otro al tiempo. La imagen muestra joyas, riqueza, belleza; más también muestra pobreza, suciedad, degradación. Esa era la imagen que tenía del arte y la eternidad: degeneración y belleza. Ya se ha señalado este aspecto y se reiterará cuanto sea necesario, por considerarlo clave en la comprensión del texto-Tarkovski.

papas (una a medio pelar) y un poco de leche (no se sabe de dónde proviene), que fluye hacia abajo del escaparate donde continúa su goteo. El niño «parece» percibir el goteo de la leche, pero pronto es convocado por su propia imagen en el espejo. Es importante subrayar el hecho de que el niño «parece» percibir el goteo de la leche, no hay seguridad de que lo vea, por cuanto este motivo visual no está integrado a la planimetría que describe la acción del personaje; de hecho, sucede en otro espacio. El narrador-personaje, que es el mismo cineasta, inscribe esta huella en la enunciación fílmica que conecta al espectador; tiene cuidado en anotar este hecho como parte de su escritura fílmica. Si la mirada a cámara es un signo visual, que rompe con la terceridad simbólica de composición clásica formulando la estética posclásica, con mayor razón la redundancia o reiteración de motivos visuales como éste la definen; aunque no son padecidos por el personaje, éste canaliza esas intervenciones líricas del director, como un huella emocional dirigida directamente al espectador.

### 3.9.7 La mirada espejeante



Alexéi se mira al espejo: al principio solo es rutina, se acomoda el cabello, de repente la mirada se enfoca y se fascina en la imagen que la retiene. El *travelling* lento hacia la imagen del niño lo refuerza: se trata de una introspección, de un entrar en el espejo, en lo imaginario. La música de Henry Purcell (*The tell us that your mighty powers de la opera The Indian Queen*) pausa y acentúa el *travelling* que llega al primer plano del rostro espectral del chico que sufre variaciones de luz<sup>489</sup>. El personaje se abandona al reflejo de la imagen que lo convoca como en un ensueño. La mirada de Alexéi, atrapada en la mirada de la imagen de sí mismo. Es una mirada espejeante o delirante que reenvía a un yo prelingüístico, a una instancia primaria que hiende como pregunta: ¿quién es ese que el espejo copia? Pronto el *travelling* cambia de dirección. Ahora se ve al niño en el contracampo que mira a su imagen en el espejo, con un cambio radical, la cámara ocupa el lugar del espejo, es el espectador quien contempla la imagen que sufre una crucial experiencia: el rostro se ilumina y, como en el barroco, la luz teatral ordena la sombra acentuando una zona espectral habitada de sombras y otra iluminada, real, tan real que quema. El rostro sufre una transformación y procesa un saber que enseguida será mostrado, no tanto como el contenido subjetivo de Alexéi, sino como la subjetividad del demiurgo que escribe el film. Ahora, la pregunta es: ¿y si yo no fuera ese que allí se refleja?, ¿si fuera otro? Es un saber que el narrador-personaje ha experimentado al abandonar su infancia y entrar en una nueva etapa, seguramente cuando tenía la edad de ese chico que se contempla al espejo y que ahora lo desea como experiencia para el espectador a través de sí mismo. El niño-personaje está ensimismado, la escena se carga de subjetividad hasta el extremo que el tiempo se eterniza<sup>490</sup>. El mito de Narciso ha sido convocado en «el estadio del espejo», tal como lo prefiguró Lacan:

Esta actividad conserva para nosotros hasta la edad de dieciocho meses el sentido que le damos, y que no es menos revelador de un dinamismo libidinal, hasta entonces problemático, que de una estructura ontológica del mundo humano que se inserta en nuestras reflexiones

---

<sup>489</sup> La reina india es una semiópera en cinco actos. El fragmento que se alude en esta escena es «el dice que es un mito poderoso». Se estrenó en el Teatro Real, Drury Lane, Londres en 1695. La fecha exacta se desconoce, pero Peter Holman supone que pudo haberse estrenado en junio, sin la mascarada del Acto V, que tuvo que completarse después de la muerte de Purcell en noviembre por su hermano Daniel. El libreto es una versión revisada de la obra *The Indian Queen* (1664) de John Dryden y Sir Robert Howard. Fue la última semi-ópera de Purcell. Como es típico de las semi-óperas, se combinan escenas habladas con piezas cantadas. La obra relata los conflictos imaginarios entre los aztecas y los incas; los amores entre la reina de los aztecas y el general de los incas. Geográficamente, esta historia es imposible para la época, los primeros se situaban en lo que hoy es México y los segundos en lo que es el Perú, países que no son vecinos. Sin duda hay mucho de exotismo histórico en estas leyendas del siglo XVII. [http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_reina\\_india](http://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_india) (consulta del 3/09/2012).

<sup>490</sup> «El plano/contraplano, siempre atravesado por la paradoja de naturaleza de suspensión narrativa, de dispositivo pasional de retención y proyección hacia el futuro al mismo tiempo» (Cf. Bou, N., *Plano/Contraplano*, op. cit., pp. 61-62).



sobre el conocimiento paranoico. Basta, para ello, comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*<sup>491</sup>.

A través del estadio del espejo, Lacan concibe la dimensión imaginaria como constitutiva del sujeto. No obstante, se establece una diferencia entre el reconocimiento y la percepción, pues si tanto el hombre como el animal pueden percibir gracias a los sentidos, solo el hombre puede reconocerse en la dimensión imaginaria e introducir, luego, la dimensión simbólica. Si el yo conciencia nace de la identificación en el *imago* que otro brinda:

[...] no debemos entender este proceso como una identificación con la madre, en tanto ser real y separado, sino como una identificación con la *imago* que ella suscita y a la que, por la índole de su función, conviene el nombre de *Imago Primordial*, pues ella hace posible la primera experiencia de reconocimiento y por tanto también, el primer reconocimiento de sí<sup>492</sup>.

De suerte que no es identificación «con», sino «en», pues aunque haya identificación en la *imago*, no es posible concebirse diferenciado. Una vez que este reconocimiento se ha dado con la imagen de la madre y no con su ser real, el principio de placer pulsa y reincide buscando esa fuente constructora de subjetividad. Estos planteamientos de González Requena son importantes por cuanto ayudan a comprender dos procesos fundamentales: por un lado, que el narcisismo no desaparece jamás aunque es posible controlarlo, y, por otro, si no hay intervención de un tercero, uno que, con la palabra verdadera escriba la dimensión simbólica, esa identificación espejeante o imaginaria no cesa y, por consiguiente, el sujeto no se conforma en su totalidad, dando lugar a un desgarró. Este desgarró lo escribe la cámara que no muestra únicamente al niño mirándose a sí mismo en el espejo, sino que toma partido ubicándose en el eje mismo de la escena, interviniendo y mediando entre el niño, la mirada del narrador-personaje y el espectador. El niño que, en un principio, mira su imagen, enseguida a quien mira es a la cámara, a ese otro niño que está en primera fila (el director del film) y al que despierta en el espectador obligándolo a que se haga la misma pregunta del personaje: ¿quién soy yo? De suerte que el espectador está ahora convocado entre el secreto

<sup>491</sup> Lacan, J. *Escritos I*, pp. 87. Véase también: <http://www.elortiba.org/lacan5.html>

<sup>492</sup> González Requena, J. *Lo real*, op. cit., pp. 15-16.

de dos mujeres que dialogan en la habitación contigua, el goteo de la leche en algún lugar de la casa y la potente performance que acontece a ese niño de 12 años que lucha tenazmente por abandonar el Edipo espejeando en la mirada de su imago, en sagrado silencio.

### 3.9.8 El espejo en llamas y la pelirroja en la ignición



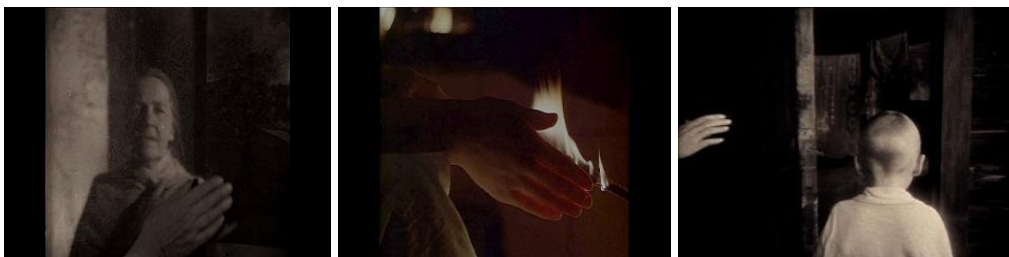
Es difícil precisar si la secuencia que se inserta enseguida le pertenece como flashback al personaje de 12 años o hace parte del gran flashback que visibiliza la memoria fragmentada del narrador-personaje. De cualquier forma, las imágenes insertadas en cadena configuran el desgarró que este gesto narcisista causa: brasa ardiendo y un espejo entre ellas, una mano que abre un armario, el hombre de abrigo que se identifica como el instructor de guerra, la pelirroja y la mano en llamas. Solo al final de los insertos, el espectador puede asociar esas imágenes con Alexéi y con la estructura de la escena que el chico protagoniza. La enunciación narrativa que parecía dibujar el relato, como en otros momentos del film, vuelve a quebrarse por el encadenamiento lírico de las imágenes; así, el narrador-personaje cruza el recuerdo que él tiene de sí mismo cuando joven, con el recuerdo de la experiencia



que a la edad de doce años el personaje tiene. El espectador asiste a un desdoblamiento del narrador-personaje que conmueve y atemoriza, pues no únicamente se muestra a sí mismo cuando joven habitado por la angustia de no saber si el que se refleja en el espejo es quién dice ser; sino que, además, visualiza, para la pantalla fragmentos de recuerdos del joven Alexéi que mira a la cámara como interrogando con dureza por su identidad a quien está detrás de ella, su alter ego, el narrador quien le da vida y es el director del film. Los dos personajes son uno, pero parecen distantes y distintos, diríase que antagónicos; en ellos se potencia, de manera tácita, como brazas que arden, el reclamo y la respuesta a una pregunta por la identidad que, al interior de la escena imaginaria, se ha desatado.

¿Podrá haber más evidencia de lo que al sujeto allí le quema? La sola constatación de que el espejo devuelve la imagen de quien se mira, de forma asimétrica y por ello mismo diferente, hace que el sujeto se interroge a nivel de su conciencia; pero si, además, las imágenes que desgarran su memoria, se proyectan justo cuando esa interrogación tiene lugar, el sujeto literalmente arde, delira. La mirada a cámara del joven Alexéi enlaza no solo los recuerdos del director del film, sino también la emoción y recuerdos del espectador que asocia estas imágenes con otros momentos del film. El cine, en toda su magnitud, sería esa gran metáfora especular que interroga insistentemente a los espectadores.





*El centro del film: La pelirroja y la instrucción de guerra  
/ La escena primaria*

El tiempo cronológico del film se suspende y se engancha en una superposición cronotópica que escribe un presente continuo, como ya se ha señalado en otros momentos. Esta asociación entre los valores racionales y emocionales, es la que le da una fuerza interior capaz de «romper, de hacer *explotar* el material del que está hecha una imagen»<sup>493</sup>. Quizá por ello el flashback –procedimiento reconocido en la narrativa fílmica– no se marca en *El espejo* o no se hace evidente como retórica o índice, sino que se superpone por corte y por inserto; acaso la leve diferencia está en el color, pero, como ya se sabe, no es un código fiable. Desde *Andrei Rublev*, Tarkovski comenzó a expresarse variando la textura cromática de la fotografía, sugiriendo umbrales de significado y, tal vez, límites entre diferentes espacios, tiempos narrativos, estados de ánimos e interconexiones poéticas que se salen de la normalidad. Procedimientos expresivos y comunicativos que corresponden al arte cinematográfico en su más verídica poética lógica.

La génesis y la evolución de los pensamientos responden a leyes especiales. Para poder expresarlas, a veces, hacen falta formas que se diferencien netamente de estructuras lógico-especulativas. En mi opinión, la lógica poética está más próxima a las leyes de evolución de los pensamientos y a la vida en general que a la lógica de la dramaturgia clásica<sup>494</sup>.



<sup>493</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 39.

<sup>494</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 38.



Después de las brasas de carbón que cubren el espejo, y que además las refleja, se ve la mano de una mujer que cierra la puerta-espejo de un ropero que contiene sábanas perfectamente dobladas. Al cerrar la puerta, un hombre de abrigo se mueve furtivamente saliendo de cuadro y poniendo al descubierto a la joven pelirroja de labios seductores y ropas ligeras; en cuclillas se calienta al fuego de una hornilla, por su rostro diríase que ha sido sorprendida; su mirada la dirige al objetivo de la cámara, al espectador, pues la sorpresa es también para quien ve. El montaje hace que la mirada penetrante y enojada de Alexéi coincida con la mirada, para nada inocente, de la pelirroja. Es la misma joven pelirroja de labios sensuales de la que habla el narrador-personaje a su hijo Ignat cuando conversan por teléfono y que, en el centro del film, se ve con el labio partido mientras el instructor impotente y acongojado parece rendirse ante los niños que no puede instruir.

Sigue un plano detalle de la mano de la pelirroja extendida y tan cerca de un trozo de madera que la percepción es que la mano arde en llamas. No es una metáfora visual accidental, sino composicional, intencional; el espectador ya la ha visto en el episodio de la *Escena primaria* (escena de agua y destrucción en una escenografía de espejos y un llamita que resiste encendida). Parece, entonces, no estar asociada solo a la pelirroja, sino a la madre que, en este momento, comparte su secreto femenino con Nadezhda Petrovna en una habitación de la casa. Por cierto, aunque las imágenes insertadas duran tan solo unos segundos, la sensación es de que ha transcurrido mucho tiempo.

¿A qué obedece la presencia de la pelirroja en esta secuencia? Se sabe por el narrador-personaje, en la secuencia cuando llama por teléfono a su hijo Ignat, que la pelirroja fue su primer amor, aunque aclara que era cortejada por el instructor. Por la edad de Alexéi quizás fue un amor platónico, imaginario, doloroso. Justamente el tema de la semi-ópera «La reina india», de Henry Purcell («él dice que es un mito poderoso»), enfatiza en una historia que relata el amor entre una pareja de personajes exóticos, lejanos; un amor imposible. La escena está en el centro del film, en medio del documental de la guerra y, al igual que el cabello flamígero y la sangre en los labios sensuales de la pelirroja, ha dejado una honda huella en la memoria del narrador, alter ego del director del film, vale recordarlo. No en vano se lo ve padecer cuando la pelirroja se marcha, su figura recortada por la nieve, como fuego entre en el intenso frío. ¿Una metáfora del deseo sexual en medio de la violencia?



*El centro del film: La pelirroja y la instrucción de guerra a los niños*

La imagen de la pelirroja es, como *La Ginebrina de Benci*, igualmente atractiva y repulsiva; seduce a Alexéi y le rompe el corazón. No es un recuerdo lejano de juventud, sino uno inmediato que sucede en presente; así, el punto de ignición que parecía descentrado, vuelve al eje del film y adquiere la fuerza emocional para insertarse como un tercero imaginario entre Alexéi y su propia imagen reflejada en el espejo; tal vez sea preciso decir, entre Alexéi y su madre a la que espera. No se olvide que, mientras el chico espera en la sala, afrontando su cifra en el espejo, evocando a la pelirroja entre el fuego, su madre está en la habitación contigua compartiendo su «secreto femenino» con la matrona de la casa.





El rostro del niño que mira de derecha a izquierda está iluminado por la lámpara, cuya luz inestable domina los planos subsiguientes. No hay que olvidar que, detrás de la lámpara, está el botellón con leche, al lado de la habitación donde las dos mujeres se encuentran compartiendo su secreto. La intermitencia de la lámpara saca del ensimismamiento a Alexéi. El lento *travelling* hacia la lámpara da cuenta de que ésta se prende y apaga varias veces, hasta que finalmente se extingue su luz. Alexéi queda a oscuras y toda imagen cesa en la oscuridad por un momento; en cambio, se oye el lento goteo de la leche. Aunque al inicio de la escena el espectador ve la leche goteando que adquiere en este momento una dimensión sobrecogedora. No en vano Tarkovski invitaba a sus ayudantes a diferenciar las gotas de leche frente a las de agua.





De repente un foco de luz enfoca el perfil de Nadezhda con su pañoleta azul, se ve luego su rostro, su oreja y sus manos acomodando uno de los zarcillos azules que María ha llevado, se supone, para venderlos. Nadezhda los luce frente al espejo, María la observa alelada y triste. Plano seguido, se ve a Alexéi ensimismado mirando al piso, de derecha a izquierda; su rostro triste y desconcertado rima con el de su madre. El plano del chico es extraño, pues el verdadero contracampo no tendría ese decorado que lo sitúa casi fuera de la habitación; el personaje está sentado en otro espacio, pues se alcanza a divisar, por el lado izquierdo del encuadre, el borde de la puerta y lo que parece ser vegetación al fondo.

Es preciso enfatizar en la escritura de estos planos: mientras la lámpara está encendida, Alexéi mira de derecha a izquierda (hacia el porvenir), cuando ésta se apaga y la habitación queda a oscuras, Alexéi mira de izquierda a derecha (hacia el pasado). De cualquier forma, el chico parece salido del lugar y de sí mismo. ¿Alexéi está dentro o está fuera? Está en el umbral y constituye la metáfora esencial del film: el oxímoron. El trazo de la Ley no está resuelto y, por, ello habita el desgarró de la identidad en el umbral de lo imaginario. Tal vez, por esto mismo, la imagen de la pelirroja actúa como catalizador que desplaza la interrogación imaginariamente; nunca es real, la tremenda inquietud de Alexéi. La joven se ve cercana, sorprendida y, por el detalle de la mano, envuelta en fuego y deseo. Alexéi, el mismo joven que la vio alejarse entre la nieve, ahora la evoca en la intimidad, ardiendo, pero entre ella y el chico media un hombre que la pone al descubierto y la abandona. La imagen de la pelirroja parece tan próxima y al tiempo tan lejana.



Unos segundos más, y las dos mujeres reaparecen en la puerta de la sala. Nadezhda dirigiéndose a Alexéi, pregunta por qué se ha quedado a oscuras; el chico angustiado no contesta. La mujer lanza una segunda pregunta, sin determinarlo: «¿Cómo te llamas?». El chico, tímidamente responde: «Aliosha». Una interesante situación toma forma, en este momento, pues el niño, que hace un momento ha asistido a un encuentro inquietante con su propia imagen, con su deseo y que ha pasado por la oscuridad, es interrogado por su identidad al igual que Yury Zhari, el tartamudo en el prólogo. El chico no dice que se llama Alexéi, sino Aliosha, una variación del nombre original, quizá más familiar y afectivo; jamás ningún apellido es pronunciado. Diríase que, en ese lapso de tiempo extraordinario, meramente subjetivo, el chico de 12 años ha podido reconstruir su nombre, desde una experiencia interior desgarrada que, sin embargo, no lo constituye simbólicamente; la prueba está en que a su timidez se agrega el pánico y comienza a toser. La tos de Alexéi también evoca la tuberculosis que, por esa edad, Tarkovski contrajo, a causa de que en el invierno le robaron el abrigo que su padre le había obsequiado. El chico parece aquietarse, más, en su interior, sigue ardiendo. La escena es un espejeo, una transgresión de la escritura fílmica, pues no hay flashback para el personaje, ni se escribe la diferencia entre la realidad y la ficción, lo acontecido y deseado; más bien se ocultan detalles y se usa la elipsis produciendo ambigüedad y extrañeza.

Alexéi sufre una transformación frente al espejo, ahora se llama Aliosha, y es difícil decir que lo que el espectador ha visto, también lo ha visto el personaje. La escritura



audiovisual de Tarkovski da aquí su punto de vista más subjetivo y personal; de otra manera ¿cómo entender tantas miradas a cámara, tantas imágenes volando cosidas como en una colcha de retazos? Una verdad subjetiva, real y tan verdadera que para restituirla, si es preciso, hay que meter «las manos al fuego». Reina aquí la falta del que padece dolor y satisfacción; goce, en suma.

El sujeto que se construye, en esta enunciación, acaba de saber, por primera vez, que no sabe quién es, pues aun cuando el chico responda que es Aliosha o Alexéi podría no serlo. Se escribe una esquicia al introducir un nombre diferente, pero, sobre todo, un nombre distinto al narrador-personaje-cineasta. Se había enunciado ya, los dos personajes aunque son uno, están distantes el uno del otro; no porque los separe la edad y los papeles que cada uno desempeña en el film, sino porque son irreconciliables, el niño no se encuentra en el adulto, parecen dos entidades extrañas que luchan por reconciliarse. La enunciación que tiene al niño, como protagonista, no coincide con el punto de vista del narrador-director, que es también protagonista. Lo que ve el personaje no es lo que muestra la cámara; el manierismo tarkovskiano muestra aquí su más alta elaboración: aquello es, pero no es. El narrador-director por primera vez, frente a esta escena, comprende lo que le sucedió cuando tenía 12 años y, entonces, le hace saber al espectador ese descubrimiento que es como un nacimiento en oxímoron: al tiempo que Alexéi/Aliosha enfrenta su nacimiento identitario, asiste con el narrador y el espectador —cómplice ahora de lo que ocurre—, a una agonía escrita sobre la lámpara que se prende y apaga intermitentemente, hasta que deja de dar a luz y muere. ¿Cómo entender la isotopía visual de la leche que se riega por todas partes, el secreto entre mujeres, la oscuridad, el mareo frente a un niño que duerme, la aseveración de que no vale tener hijos en plena guerra? El espectador ha asistido a un aborto y, al tiempo, a un renacimiento causado por la pregunta antropológica primordial del sujeto: ¿quién soy yo? El aborto hace que el sujeto de la enunciación espejee, delire, derivando en imágenes que son síntomas de su angustia, puesto que escribe la duda de que tal vez también él pudo no ser, es decir, no haber nacido.

### 3.9.9 La lámpara finalmente se apaga



En off se escucha, casi imperceptible, el reticente goteo de la leche. La dueña de casa prende la lámpara y el espacio vuelve a iluminarse. El chico ha sido sorprendido por las dos mujeres que ahora están una frente a la otra, en el medio la botella de leche, pero ahora hay otra botella que contiene un líquido amarillo. Nadezhda habla de lo difícil de tener hijos en medio de la guerra. Tremendo comentario, pues como una isotopía verbal encausa la lectura de la secuencia: algo ha ocurrido allí, en la privacidad de estas dos mujeres, algo que justifica, de forma contundente, el parlamento. La obviedad de la lámpara que se debate entre la luz y la oscuridad, apagándose definitivamente, también «podría ser la metáfora de una vida apagada»<sup>495</sup>.

Plano seguido, la mujer se ve en el espejo y contonea su oreja con los aretes azules que luce, comenta, entonces, que es difícil tener hijos en la guerra; más se contradice, porque

<sup>495</sup> González, Requena. *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski). Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009.

ella no solo ya tiene un hijo, sino que está embarazada como se sabrá luego, y plano seguido invita a conocer a su bebe y Aliosha/Alexéi la mira. En el cuarto, el niño pequeño duerme y, ante la visita, se despierta; Nadezhda confiesa que su esposo deseaba una niña y en su lugar nació un niño. María mira compasivamente a Aliosha; en este gesto González Requena lee el deseo del padre de Tarkovski de tener una niña. De repente, María tiene un mareo y sale apresurada de la sala del bebé, la dueña de casa la sigue, pasa revista a sus aretes en el espejo y luego pregunta a María qué le pasa. Ante la respuesta obvia, la mujer le ofrece una bebida para reponer el calor. Alexéi tose y Nadezhda repara en que no es una tos cualquiera, promete que apenas llegue su esposo, hará que lo examine.



### 3.9.10 Los aretes no se venden, el gallo se decapita y la levitación sucede

Madre e hijo tienen un largo camino por delante, así que intentan despedirse, sin embargo la dueña de casa que no deja de mirarse en un espejo de mano, aclara que quien pagará por los zarcillos será su esposo y éste no ha llegado aún; se le ocurre entonces matar un gallo para la cena y le pide a María que lo haga, pues arguye que ella no lo puede hacer porque está embarazada. María se niega y Nadezhda le pregunta si ella también está embarazada; ésta responde que no, que simplemente no lo ha hecho nunca. Nadezhda imponiéndose le entrega un hacha afilada y le pasa el gallo explicándole cómo debe ubicarlo en el banco para su decapitación. María duda por un momento, pero lo hace y las plumas invaden el rostro de la dueña de casa, que sorprendida regresa a ver a María; la cámara, en un

ralentí medido, muestra su rostro transformado, hay en él una sonrisa nerviosa y una mirada siniestra que lanza directamente a la cámara, en dirección al narrador-director-espectador. Alexéi, como el narrador, está ahí, fuera de campo, presenciando la acción, asistiendo a la experiencia de su propia castración; el gallo inevitablemente ha sido decapitado, pues la castración fue presentida en la secuencia anterior, cuando el gallo despavorido se escapa por la ventana rompiendo el vidrio.

Tarkovski escribió que esta escena fue realmente inapropiada porque quizá lo pone al lado de la actitud tendenciosa, pues los procedimientos de un artista no deberían ser reconocibles, y agrega:

Me duele que en mis propias películas haya alguna toma que hoy me parece un compromiso que permití por falta de coherencia. Así, hoy me encantaría poder corregir la escena del gallo en *El espejo*, aunque fue precisamente esa escena la que impresionó a muchos espectadores. Pero resulta del hecho de que allí yo estaba jugando con el espectador a un juego de «intercambio de golpes». Me explico.<sup>496</sup>

Tarkovski continúa justificando el lento plano, la iluminación exagerada, el poner al espectador y a la protagonista en el mismo estado anímico. No obstante, son importantes dos cuestiones: la una tiene que ver con la coherencia que el director dice no tener la escena, lo cual no es cierto; de hecho, es la escena más coherente, justamente porque hace parte de una experiencia conectando directamente al espectador con sus imágenes y entablando la equivalencia gallo/joven. La otra cuestión es más bien irónica, pero no por ello menos cierta: quienes se dan golpes son los que creen defender su hombría, «los gallos de pelea», y solo se rinden cuando han sido espueledos por su contrincante, e incluso cuando logran recuperarse vuelven a dar la pelea. La metáfora visual del gallo decapitado señala directamente al joven, cuya virilidad es reprimida y mutilada por su madre. Decapitar es castrar, y la indignación y el horror, para quien ve ese tipo de ejecución, es intensa<sup>497</sup>.

«El juego de intercambio de golpes», del que habla el director, refuerza su estética naturalista y posclásica, aunque por más que desea mostrar toda la verdad como una acción que golpea, no tiene otra salida que eufemizarla para que pueda ser soportable; de allí su

<sup>496</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 133.

<sup>497</sup> Freud, S. (1970). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. 4ª ed. Madrid: Alianza Editorial. p. 163-164. [1916].

lirismo. De suerte que la verdad es y no es, el juego de Hamlet le fascina; pero que algo no lo sea porque se camufla en algún lugar del espejo no significa que sea mentira, simplemente que no es posible para cineastas como él llevarlo a escena, quizá por esto no le parece coherente; el cine posclásico, posterior a Tarkovski, no dudará en hacerlo.



Volvamos a María y a su gesto misterioso. Le ha dicho a Nadezhda que no estaba embarazada y no lo está, pero lo estuvo; he allí su expresión desencajada, su risa malévola, retadora. Es una reacción a la decapitación del gallo, en todo equivalente a la reacción misma de deshacerse de eso que la embarazaba. Acompaña su gesto el agua que se cuele por las tablas que arman la pared, semejante a la *Escena Primaria*; aquí, la diosa del agua castradora retorna.







Un gesto de goce: satisfacción y dolor. Es a esto a lo que apunta Georges Bataille cuando en *Las lágrimas de Eros* (1961), escribe que «lo que veía repetidamente y me encerraba en la angustia –pero al mismo tiempo me liberaba de ella– era la identidad de estos perfectos opuestos, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo»<sup>498</sup>. Y luego Lacan, amplificando el planteamiento de Bataille, escribe a su manera:

[...] lo que yo llamo goce, en el sentido en el que el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Incontestablemente hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es solo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que, de otro modo, permanece velada<sup>499</sup>.

Si la mujer ya no está en estado de gravidez, entrará en otro estado, el de la ingravidez o levedad, y eso exactamente es lo que hará enseguida, volará como las plumas del gallo decapitado. Es decir, gracias al gallo, cuya cabeza ha sido cercenada, su cuerpo de mujer se libera y, al igual que las plumas, puede levitar.

En el contra-plano de esta mujer, que mira fijamente por el eje de cámara, encontramos a un hombre que también mira al objetivo de la cámara; diríase que el *raccord* es perfecto, porque da la continuidad entre las escenas donde dos personajes parecen comunicarse con sus miradas que pasan, no hay que olvidarlo, por la mirada del espectador; sin embargo pronto se sabe que el hombre, al igual que la mujer, no se corresponden más que en el plano subjetivo de la enunciación, plano poético, porque, en realidad, no se miran entre sí, sino que miran a la cámara, al espectador. Otra manera de leer este *raccord* de dirección es: el narrador-personaje propone al espectador que junte estas dos miradas y les dé sentido. Un gallo decapitado y, enseguida, un hombre que mira a la mujer cuya ejecución ha

<sup>498</sup> Bataille, G. (2000). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, p. 249. [1961].

<sup>499</sup> Lacan, J. (1985). En: *Intervenciones y textos* (Psicoanálisis y Medicina). Buenos Aires: Manantial, p. 95.

realizado. ¿Podría dudarse de que Alexéi ha sido representado por un gallo? Estas dos escenas, aun cuando están en cronotopos distintos, están poéticamente atadas por la mirada del narrador-director y presentadas al espectador con toda contundencia. Es necesario aclarar que la conexión que hace el espectador no es para nada consciente; de hecho, el significado que otorga la crítica («el sentido tutor»), verá estas escenas siempre inconexas, «fuera de toda correlación con la secuencia»<sup>500</sup>.

La música de Bach acompaña la secuencia con *Das alte Jahr vergangen ist* (BWV 614), perteneciente a *Orgelbüchlein*, «el pequeño libro de órgano» con los magistrales preludios corales religiosos; es idéntico al fragmento empleado en los títulos de crédito.



Pronto descubrimos que la mujer que acaba de decapitar al gallo, está ahora extendida sobre una cama de hierro con sábanas blancas; ella también viste de blanco y yace a la altura de la cabeza del hombre que mira a cámara y que luego voltea la cabeza hacia ella y acaricia su mano, que luego posa en su vientre. El personaje masculino es identificado como el ex esposo de María, el mismo que regresa del frente de guerra en el centro del film. La cámara abre el plano y muestra a la mujer levitando, como una diosa que domina todos los

<sup>500</sup> Sobreviola, Á. *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*, op cit., p. 122. Varios comentaristas hablan del origen inspirado y puramente lírico, según ellos incoherente, olvidando que la poesía también tiene su lógica. O convirtiendo la levitación en suceso onírico de expresión de amor, apoyados estos últimos en la idea tarkovskiana del amor como motor del universo (Cf. Tejeda, C., *Andrei Tarkovski*, op. cit., pp. 178-183). No negamos que la levitación procura un sentido de amor cósmico; más, sin embargo, ese amor tiene claras significaciones sagradas en el sentido que se viene analizando: prohibición/transgresión.



elementos: tierra, aire, agua y fuego. El hombre ha desaparecido y del vientre de la mujer sale un cordón que cae al vacío. El color sepia de la fotografía de este inserto corta el color de la escena matriz, reenviando al espectador a un pasado envuelto en una atmósfera onírica. Una paloma blanca vuela de derecha a izquierda, saliendo de cuadro por la parte superior. Un gallo degollado, que por cierto es blanco, se opone a una paloma blanca que vuela libre por entre la luz hacia el firmamento. Dos cargas semánticas que pueden parecer contrarias, pero que poéticamente representan la muerte: una ominosa y siniestra; la otra, espiritual y angelical, y, tal vez, liberadora. Estos sentimientos encontrados que involucran al alma y al cuerpo, serán movilizados de nuevo por la voz en off que recita el poeta Arseny Tarkovski, apenas María y Aliosha salgan de la casa y caminen por el pantano.

EL HOMBRE: ¡Cálmate!, todo saldrá bien!

MARÍA: Lástima que te veo solo cuando me siento muy mal.

EL HOMBRE: ¿Me oyes?

MARÍA: Sí, ves, ahora vuelo.

HOMBRE: ¿Qué te pasa María?, ¿te sientes mal?

MARÍA: No te asombres. Yo te amo.

Este diálogo puede parecer inconexo, ilógico, incluso para la escena misma donde es pronunciado; sin embargo, unido a la escena anterior, arroja sentido. ¿De qué otra cosa pueden estar hablando cuando el hombre calma a la mujer y le dice que todo saldrá bien?, ¿qué ha hecho esta mujer para que este hombre se asombre? Ese «yo te amo» suena a perdóname, lo hecho, hecho está. Pero no deja de inquietar una frase que pronuncia la mujer, justamente porque desentona en el diálogo o porque hace parte de una experiencia muy íntima: «Lástima que te veo solo cuando me siento muy mal». Es decir, no hay relación posible entre esta pareja, pues el espectador ha visto a María siempre «mal». Exactamente no hubo decisión de pareja, fue la mujer la que tomó la decisión de abortar; no fue, de hecho, acompañada por su esposo, únicamente por su hijo de 12 años. Se puede leer el cordón que brota del vientre de María como un cordón umbilical que cae al vacío sin nada que atar, por contraste a la paloma blanca que se eleva libre por los aires. En el registro biográfico de Andrei Tarkovski, se encuentra el hecho de que su padre estuvo en casa hasta cuando el pequeño Andrei tenía cuatro o cinco años, que el poeta visitaba a la familia de vez en cuando y que luego se ausentó porque fue enviado al frente de guerra. ¿Cuándo, entonces, puede haber sucedido dicha concepción?, ¿o es que alguien más estuvo involucrado en ese

embarazo? En cualquier caso, la escena es tan intensa como extraña, logra que el espectador la tome como un sueño, es decir, algo que puede o no haber sucedido, típico de la estética tarkovskiana.



Pues, enseguida, María saldrá con Alexéi de la casa, sin reparar en el dinero que la mujer le debe o le ha prometido pagar por los zarcillos. María sale de la casa diciendo: «hemos cambiado de opinión». He aquí un aspecto muy importante que despista la lectura, pues si María hace referencia a que ya no vende los zarcillos, es porque ningún aborto ha tenido lugar, por absurdo que parezca. Es otro de los juegos manieristas del cineasta que, continuamente, se ha venido anotando: algo es y al tiempo no es. Lo real juega con la apariencia deshaciendo la verdad. Uno de los aspectos del uso expresivo, metafórico, paradójico de lo poético, es que la enunciación fílmica sea ambigua y complejiza el sentido<sup>501</sup>. Se arrepiente justo cuando la dueña de casa le recuerda que están esperando a que su marido llegue y le pague por los zarcillos azules. La angustia brota cuando María advierte que el marido de Nadzscha, es decir, el padre del niño que está en la cuna, está por llegar. María y su hijo salen a toda prisa hacia el pantano. El espectador por su parte padece una elipsis, jamás ha visto a Nadezhda devolver los aretes; se supone que ésta los lleva en la caja que empuña su mano.

Un dato importante, que a su vez desencadena el análisis, tiene que ver con que los pendientes fueron reales; en la vida de la madre del cineasta, ella los había heredado y constituían una reliquia familiar, mas tuvo que venderlos por las necesidades que arroja la

<sup>501</sup> Aristóteles, en el capítulo V de su *Metafísica* afirma que «es imposible que una misma cosa sea y no sea al mismo tiempo» (Cf. Aristóteles. (1943). *La metafísica*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 113-114). Este principio es el de no-contradicción que, en esta secuencia, por no decir, en todo el film, intenta cuestionarse. El principio de no contradicción es, junto con el principio de identidad y el principio del tercero excluido, una de las leyes clásicas del pensamiento lógico. No obstante, la lógica manierista, que rompe con el espacio y el tiempo equilibrado, da lugar al movimiento y expresión más personales del artista, desajusta la lógica simétrica y ambigua el cronotopo en paradojas y en dramáticos juegos de luz y sombra; a nivel verbal, ocurre que una proposición no puede ser verdadera al tiempo que falsa; misión imposible, se logra, únicamente, en apariencia o en el arte.

guerra. En la escena del film, María no vende los aretes porque se arrepiente; mas el aborto, cuyas pistas son suficientes para constatarlo, es negado por el cineasta al final de la secuencia. El diálogo de las dos mujeres se presenta inmediatamente después de que María sale de la alcoba, donde está el niño de la dueña de casa, el ángel que duerme complacido y despierta sonriente ante los visitantes. María, al verlo, experimenta náusea y sale de la alcoba. Desde este momento, comienza la negación del acto ocurrido, aun cuando tiene un inserto importante que vuelve a confirmarlo, una vez que decapita el gallo.

Jesús González Requena, a este respecto, concluye: «Si los pendientes en la película no los vende, el aborto que ha sido negado en la película, es necesariamente cierto. La inversión de los pendientes por el aborto. Los pendientes fueron vendidos y el aborto tuvo lugar»<sup>502</sup>. Es decir, hay una elaboración metafórica tapando aquello que ya se ha mostrado con imágenes. La enunciación, bajo la denegación, representa un acto reprimido, tal como sugiere el psicoanálisis freudiano (1934) para la constitución del yo. Afirmación, negación, afirmación, finalmente negación; toda una dialéctica de la verdad canalizada a través de la ficción.

### 3.9.11 La imagen cinematográfica y la magia



Andrei Tarkovski en su filmografía da cuenta de la especial conexión que él tuvo con acontecimientos místicos, mágicos y paranormales. De hecho, esta era una de las acusaciones

<sup>502</sup> González Requena, J., Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009 *La Diosa del Agua* (Andrei Tarkovski) [16. *La Diosa del Espejo y el gallo aniquilado*] op. cit.

más virulentas por parte de la crítica y de sus propios colegas. La imagen, siempre le pareció cargada de una materialidad extraña y poderosa que es capaz de decir la verdad.

Desde el origen mismo de la humanidad, cuando el hombre pintó los animales y la naturaleza circundante buscando dominación y comprensión de sus fenómenos, la imagen fue medio de expresión, comunicación, adivinación, iniciación, encantamiento y hasta curación. Hoy estas funciones continúan vivas, aunque ocultas. Platón, por ejemplo, condenó a la imagen por engañosa y, en adelante, quedó confinada al arte, que heredó todas esas características. Por consiguiente la imagen que se asimiló al arte es instrumento de manipulación y persuasión, tanto mítica o religiosa como ideológica. No hace falta atar el cabo que lleva a la comunicación visual y las tecnologías de la imagen contemporánea: cine, televisión, video, internet, y demás.

Un texto extraído del libro *Esculpir en el tiempo*, de Andrei Tarkovski, bastará para señalar la honda relación de lo que se ha dicho con la idea y la forma de trabajar su cinematografía. La cita, por lo demás, alumbra metafóricamente una de los episodios que se repite en los films de este director, aun cuando las puestas en escena son diferentes; se trata de cuerpos que levitan y objetos que se mueven o vibran. La escena en cuestión es una de las más comentadas y desconcertantes y, por ello, menos comprendidas, pues se evita caer en la interpretación sobrenatural de la imagen que empañaría el realismo fílmico que la crítica y el propio cineasta sostienen. Una vez que Tarkovski ha nombrado al poeta y prosista Alezander Grin, al pintor Van Gogh y hablado de lo imprescindible del arte, en poetas y directores como Mendelstam, Pasternak, Chaplin, Dovzhenko o Mizoguchi, escribe:

Entonces se comprenderá la tremenda fuerza emocional de estas imágenes, que se levantan con tanta energía por encima del suelo, o más exactamente: que flotan por encima del suelo. Imágenes en las que el artista se revela no solo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que solo corresponde a la poesía.

Un artista así sabe reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser. Está en condiciones de traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial

de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad<sup>503</sup>.



*Solaris (1972), El espejo (1974), Sacrificio (1986)*

Estas palabras del cineasta hacen pensar en el artista como un ser poseído por un poder exclusivo, un saber de encantamiento con el que puede mantener cautivo a sus espectadores, hipnotizados por el secreto que les ofrece. Los antecedentes de este magnetismo estético del cineasta hacia sus espectadores parece dibujarse en los siguientes datos biográficos: a propósito del poeta y escritor ruso Boris Pasternak (1890-1960), Larisa Tarkoski, la segunda mujer de Andrei, cuenta que en cierta ocasión éste participó de una sesión de espiritismo, aunque no creía en lo sobrenatural; sin embargo acudió al espíritu de Pasternak a quien le preguntó cuántas películas haría durante su vida. Dice que éste le contestó que siete, al cual le respondió Andrei que eran muy pocas y el espíritu replicó que sí, que, efectivamente serían siete, pero que todas serían buenas<sup>504</sup>.

En 1953, su madre, María Ivánovna tuvo noticia de que el Instituto de Prospección Científica de Moscú organizaba una excursión a la taiga. El grupo debía permanecer varios meses en Siberia Central, en la provincia de Turujanski, buscando metales preciosos; el trabajo consistía en cargar bultos y cavar la tierra. Larisa Tarkovski cuenta que, con tal de evitar que Andrei siguiera frecuentando los pendencieros amigos del grupo *Stiliaga* (defensores del estilo, jóvenes rebeldes que rechazaban el modelo soviético y que eran combatidos por la policía), su madre lo envió a Siberia. Una vez en la taiga Andrei conoció a un hombre de experiencia que contaba historias maravillosas. Al regreso de esa expedición, el futuro cineasta contaba una historia sobrenatural que decía haber experimentado: una

<sup>503</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 40

<sup>504</sup> Llano, R. *Vida y obra Andrei Tarkovski*, op. cit., p. 93. Véase también Tarkovski, *Martirologio*, 86-87. En esta entrada, Tarkovski consigna este apunte espiritista con Pasternak, entre notas que hablan de la personalidad «extremadamente exaltada e impresionable» de Dostoievski.

noche, refugiados de una tormenta, mientras dormía, escuchó una voz por tres ocasiones, que le aconsejaba abandonar el refugio inmediatamente. En el último llamado de la voz (se puede decir en off), Tarkovski dice haber salido del lugar arrastrando el caballo y la carreta y, cuando apenas había dado unos pasos, cayó un rayo sobre un inmenso pino que se desplomó encima de la choza. Esta anécdota se pone en duda y hay razones, pues no se considera que a él le hubiera sucedido realmente, parece ser la recreación en primera persona de una de las historias del hombre que conoció en la taiga. De cualquier forma, esta fantasía, cuyo epicentro es lo paranormal y que habitó la mente del joven de aquella época, parece haber dispuesto la fuerza creativa del cineasta hasta su muerte, tal como lo observa su cuñado Alexander Gordon:

Desde su infancia había acumulado cantidad de historias acerca de signos del zodiaco, adivinaciones y oráculos. Esta fascinación suya empezó por sucesos extraordinarios ocurridos en su familia, en la aldea o en la taiga, pero, luego, se enfrentó con lo desconocido y, en general, con el lado misterioso de la vida. Poco a poco, el misterio resultó ser el elemento fundamental de su creatividad<sup>505</sup>.

No es de extrañar que en *El espejo*, pieza central de la filmografía tarkovskiana e imaginario portentoso donde todo confluye y todo puede ocurrir, las imágenes se tornan enigmáticas, los objetos se mueven, los cuerpos levitan y sucedan hechos extraordinarios y misteriosos, frente a escenas y sucesos tan reales y cotidianos que parece imposible que estas dos fuerzas puedan convivir estéticamente en el film, a no ser porque lo sostiene una lógica poética y mágica, la misma que habita en el arte desde sus más remotos orígenes.

### 3.9.12 El retorno de lo siniestro

En seguida y siguiendo artículo «La emergencia de lo siniestro», de Jesús González Requena, texto, por demás revelador, que ayuda a comprender la quiebra del relato en la cultura posclásica, se exponen aspectos de suma importancia para analizar el punto de ignición desplegado en esta secuencia como operador de todo el film<sup>506</sup>.

<sup>505</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 54-57. Véase también: Gordon. *Los años de estudiante*, en VV.AA., *Acercas de Andrei Tarkovski*, op. cit., p. 37.

<sup>506</sup> González, Requena, J. (1997). La emergencia de lo siniestro: En: *Trama y Fondo*, 2 pp. 2-32. Madrid. Versión electrónica: [http://dl.dropbox.com/u/60156832/numeros\\_revista/Trama\\_y\\_Fondo\\_2.pdf](http://dl.dropbox.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_2.pdf)

En el documento señalado, escribe su autor que Freud abre una duda en la fórmula: todo lo siniestro es lo hogareño reprimido que retorna, pero no es siniestro todo lo que alude a deseos reprimidos. La pregunta es, si Freud no ha sesgado su interpretación al querer amoldar lo siniestro a la teoría de la neurosis; es decir, que el proceso neurótico en su síntoma no es vivido como siniestro. De esto resulta que es preciso leer de nuevo lo dicho por Schelling, pues el filósofo no dice que lo que estaba oculto ha llegado a manifestarse, sino que aquello que debió permanecer oculto, secreto, se ha manifestado. De suerte que algo no se ha llevado a cabo, y, por tanto, una operación ha fallado; en vez de que el secreto siga oculto, ha salido a la luz. Eso que debe seguir oculto, emerge como siniestro, esta falla se presenta en ausencia de la dimensión simbólica.

Es importante, en esta revisión, la experiencia de incertidumbre que experimenta el sujeto frente aquello que considera real y fantástico, y es lo que deja ambiguo el propio Freud en el texto sobre Hoffman. Dice González Requena, a propósito de este texto romántico tan decisivo para la modernidad:

Así pues, el lector que atraviesa, de la mano del protagonista, ese insólito universo narrativo, participa, en su lectura, de una experiencia de quiebra del juicio de realidad. Es decir, en suma: de una experiencia de quiebra del Principio de Realidad mismo. O en otros términos: en el relato siniestro tiene lugar una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura<sup>507</sup>.

Es preciso anotar que esta quiebra del sujeto se da en el tejido de la realidad y no en lo real. La realidad es textura de signos convenidos que arman la lógica social y cultural, no obstante, este tejido puede ser dinamitado por lo real abriéndole agujeros; entre otras cosas, lo real siempre está por fuera de lo inteligible y de toda lógica. Así comparece ante el sujeto la muerte, el sexo y la violencia.

Una segunda anotación tiene que ver con el cuento maravilloso que no es siniestro porque se estructura como narración simbólica, posee una legalidad, una lógica que sostiene al sujeto aun presentándose como diferente a nuestra realidad cotidiana. De allí que, cuando se trocea esa lógica, emerge lo siniestro.

---

<sup>507</sup> González, Requena, J. *La emergencia de lo siniestro*, op. cit. p. 56.



Una tercera anotación se da con respecto al punto de vista, que es clave en el análisis de lo siniestro. González Requena observa que Freud no fue lo suficientemente lejos en esta perspectiva y ello a causa de estar concentrado en aquello que afecta a la neurosis. Por ejemplo, no trasladó el análisis que hace de *El tesoro de Rhamsehit* a *El arenero*. De haberlo hecho, quizá hubiera caído en la cuenta de que quien narra no solo advierte que se está volviendo loco, sino que su escritura misma sufre el quiebre de ese proceso de locura, tal es así que necesita de un segundo narrador para darle clausura al relato. Escribe González Requena:

La Historia de la Literatura todavía no parece haber sido capaz de procesar la radical novedad que supone la emergencia, en el comienzo del siglo XIX y en el contexto del movimiento romántico, del Yo narrador, enunciador, que desde entonces no ha dejado de manifestar su continuada presencia en la historia de los textos de Occidente.

Lo hemos advertido: “El arenero” se nos presenta como un relato en primera persona, organizado casi exclusivamente a partir el punto de vista narrativo de su protagonista. Un narrador que, por otra parte, es presentado, de manera bien explícita, como enunciador del texto: es decir, como su escritor. Pues el relato se conforma como una cadena epistolar, la serie de cartas escritas por Nataniel dando cuenta, de manera notablemente sincopada, de sus experiencias en el límite de la locura.

He aquí, por lo demás, la posible causa de la chocante ausencia en el análisis de Freud, de capitalización alguna de su aguda anotación sobre el papel del punto de vista en la configuración del relato siniestro. Se hallaría, precisamente, en relación directa con ese punto ciego que conduce a Freud a ignorar toda referencia a la locura para mantener su análisis en las coordenadas de la teoría de la neurosis<sup>508</sup>.

Este fino planteamiento es importante para comprender el texto-Tarkovski, en especial *El espejo* y, exclusivamente, la secuencia que acaba de ocuparnos, puesto que, desde el inicio del film, el espectador asiste a un narrador en primera persona, un narrador-ojo-cámara que desbarajusta el relato «de manera notablemente sincopada», llevando al espectador al límite de lo inteligible, bordeando las orillas de lo poético y entrando en las aguas del delirio. Tal es así que los críticos, en su mayoría, piensan que este film es difícil de analizar –aunque no dejan de hacerlo– prejuiciando a quien lo hace como pedante, cuando no

---

<sup>508</sup> González Requena, J., *La emergencia de lo siniestro*, op. cit., pp. 58-59.

de falso intérprete. ¿No habrá algo de temor al apalabramiento (simbolización) que permite afrontar eso que se presenta en el film como real?

La enunciación confundida con el punto de vista, apenas si deja un margen para otro tipo de lógica que no sea la poética, tan cerca de las percepciones del narrador-personaje. El relato en *El espejo*, si es que todavía se puede hablar de relato, no avanza cronológicamente, sino que retrocede en fragmentos; no se desarrolla buscando transformaciones, sino que da vueltas en su eje. Va hacia el pasado no para evaluarlo a la luz del presente y continuar hasta clausurar el relato, sino que encuentra, en el pasado, el presente que se repite. El presente no es sino el pasado que retorna porque aquello que debió quedar oculto regresa, una y otra vez, en el ahora de la escritura fílmica, de su enunciación desimbolizada. El cineasta manifestó, en muchas oportunidades, que su cine está por fuera de la construcción simbólica, que es la experiencia material del tiempo en la imagen, que detrás de ella no se oculta nada; por ello no debe olvidarse –escribió– que «una imagen artística no pretende despertar asociaciones, sino tan solo recuerdos de la verdad»<sup>509</sup>. Esto es algo que el espectador puede experimentar, no únicamente en *El espejo*, sino en cualquiera de sus films.

Una idea final que redondea el análisis de esta secuencia, es aquello por lo cual algo que debió quedar oculto, no queda oculto. Para González Requena –llamando la atención sobre la contradicción lacaniana–, ese algo que ha sido reprimido solo retorna cuando ocurre una experiencia de castración, una experiencia vivida en ausencia de amenaza; es decir, en ausencia de simbolización, de verbalización, de apalabramiento.

Tal es el caso de Tarkovski, las palabras en sus films son débiles, solo las imágenes pueden expresar de manera completa lo típico, porque son fantásticas y más ricas que la propia vida, dado que transporta la idea de verdad absoluta.

---

<sup>509</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 136.

### 3.10 La voz de orfeo



#### 3.10.1 El acusmaseo poético y el viento

La puerta se abre, María y su hijo salen apresurados sin hacer caso a la dueña de la casa que ha advertido que su esposo regresará pronto y pagará los zarcillos azules que luce. María ha cambiado de opinión y dice que no hay nada de qué preocuparse. Plano seguido se ve el agua estancada del lago que se había identificado al inicio de la secuencia, cuando los dos personajes se acercaban a la casa y Nadezhda salía por la puerta con un recipiente con leche que arrojaba al piso. De izquierda a derecha, Aliosha/Alexéi camina cabizbajo entre el pasto verde a la orilla del agua, lleva las manos en los bolsillos y los pies descalzos; su madre camina pensativa, fuma alejada de su hijo, próxima al objetivo de la cámara que se desplaza en cadencioso *travelling*. La tristeza invade a los dos personajes que caminan en silencio; de repente, la voz en off de Arseny Tarkovski irrumpe diciendo el cuarto y último poema del film<sup>510</sup>:

El hombre tiene un cuerpo, (Aliosha camina solo y triste a la orilla del lago)  
como una celda,  
cansada el alma está

<sup>510</sup> Para el cuarto y último poema del film, seguimos la traducción en español hecha para *El espejo*, DVD de la Colección Andrei Tarkovski. Barcelona: Track Media, 2006.

de su íntegra envoltura.

Con orejas y ojos,

como monedas,

y piel con cicatrices

Que cubre la osamenta.

Por la córnea vuela (María regresa a ver a Aliosha que está fuera de campo)

a la fuente del cielo,

al radio del hielo,

al carruaje del ave,

y oye por las rejas

de su viviente cárcel,

la carraca del campo,

la trompa de los mares.

*El alma es sin cuerpo,*

*como cuerpo sin camisa,*

no hay labor ni intento,

ni verso, ni concepto.

Adivinanza vana:

*¿Quién irá a bailar*

*a aquella misma plaza* (la mesa y los utensilios azotados por el viento)

*donde nadie está?*

*Y sueño otra alma*

*Vestida de otra forma:*

arde y corre tímida

en busca de esperanza. (La mesa y los utensilios azotados por el viento)

Se quema y sin sombra (Alexéi, a los cinco años, cruza el umbral de la habitación)

Se aleja por la tierra,

un racimo de lilas

dejando de recuerdo.

*No te lamentes niño,* (Alexéi, a los cinco años, entra en la habitación)

*de la Eurídice pobre,*

empuña el palo y corre

tras el aro de cobre,

mientras tus oídos captan,

ora alegres, ora secos,

*de tus pasos los ecos*

*que repite la tierra.* (Alexéi detrás de las cortinas)



La voz y el poema que de ella emana, parece bálsamo ante la tragedia de estos dos personajes, una justificación ante el acto humano acontecido; pero el poema se modula sentencioso, como una «adivinanza vana» del destino y una expiación. La voz y los versos son audibles únicamente para el espectador, pero parecen espejear y reverberar en el interior de la madre y su hijo como si fuera la evocación de un tercero (el padre ausente) mientras caminan ensimismados y pensativos a orillas del pantano. Los recuerdos parecen retenidos y oscuros, como el agua que invade el encuadre y mimetiza la imagen de los personajes.

El poema habla del cuerpo y las cicatrices de la piel que ha padecido, de la experiencia vital por la que todo ser humano atraviesa, del cuerpo como cárcel para el alma; sin embargo, tras las rejas (limitaciones) de la visión y del oído, el alma escucha las aves del campo y el rugido del mar. Sugiere anhelo de libertad al salir del cuerpo: «El alma es sin cuerpo, / como cuerpo sin camisa, / no hay labor ni intento, / ni verso ni concepto». Merece especial atención los versos y la composición del plano donde María compasiva regresa a ver a su hijo que de repente se ubica fuera de campo y la mirada de la madre se pierde en el

pantano. Las imágenes poéticas se abren al mundo de la visión y audición como fuentes creadoras de un viaje en una antigua nave por tierra, mar y aire; el poeta quiere abarcarlo todo; es una alusión directa al destino humano y artístico del cineasta e, incluso, pareciera un relato concebido en dimensión épica («trompa de los mares»).

Por la córnea vuela  
a la fuente del cielo,  
al radio del hielo,  
al carruaje del ave,  
y oye por las rejas  
de su viviente cárcel,  
la carraca del campo,  
la trompa de los mares.

El poema roza lo místico y la experiencia de lo trascendente, rechaza la realidad cotidiana, en favor de otra superior con valores absolutos y armónicos, se arma con figuras paradójales y en oxímoron. La voz pregunta si alguien puede ser feliz en un lugar donde no hay nadie, y esta imposibilidad de estar y no estar, de anhelar y no poder, hace que el poeta sueñe en otro lugar e insista en la esperanza de «otra alma/ vestida de otra forma». Deseo solo lo posible en otra vida, aquella que vislumbran los creyentes y místicos después de la muerte. El poeta y el cineasta, que lo evoca, participan de los misterios órficos, ritos de iniciación, ascéticos, cuya purificación del alma se despoja del cuerpo (la materia impura), intentando alcanzar la unión con lo espiritual y divino. Hay una larga tradición poética en este sentido, Orfeo ha sido siempre una poderosa fuente de inspiración en la búsqueda de la belleza en los territorios límites de la muerte<sup>511</sup>. Orfeo es el cantor arquetípico de los seres que están por encima o por debajo de la cultura, canta para aplacar la cólera de los dioses y hechizar a las fieras y a la naturaleza; Orfeo, el poeta inspirado, conoce el dolor y la expiación. La voz acusmática que recita el poema de Arseny Tarkovski sabe de todos estos asuntos, y resuena acompañada de un viento vigoroso y fragoroso que echa hacia atrás la cámara en *travelling*. La secuencia combina distintos planos visuales y auditivos que conducen la emoción del

---

<sup>511</sup> La argumentación que el cine ha hecho, utilizando el mito de Orfeo y otros mitos, se puede consultar en Balló, J., & Pérez, X. (2004). *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama. Las fuentes del mito más prestigiosas y universales son las de Virgilio, en la *Geórgica* IV, y la de Ovidio, en *Las metamorfosis*.



espectador más allá de su visión que es parcial y direccional como la del cine, enganchando el oído que es omnidireccional.

El sujeto de la enunciación queda atrapado entre la voz poética que sugiere lo acontecido en la secuencia anterior y la comprensión de lo que ahora en imágenes sucede; es decir, entre la realidad y el deseo. La voz acusmática está separada del cuerpo, es apenas su huella, no se sabe de dónde surge, ni se visibiliza la fuente que la origina; es fantasmal, seductora y misteriosa<sup>512</sup>. Esta voz poética, más que aplacar, acrecienta la angustia juntando lo real con lo imaginario y amenazando con una experiencia de castración siniestra, pues la simbólica está suspendida. Como ocurre con los otros poemas, el espectador sabrá luego que esa voz y ese poema pertenecen al padre del cineasta, y son elementos del film extradiegéticos; es decir, no son parte de la historia de los personajes, sino de la escritura fílmica del director. En el visionado, es imposible establecer esta diferencia, pues la unidad del montaje cobra toda la atención perceptiva y emocional. Si al inicio de este análisis, se anotó que la voz del narrador-protagonista (alter ego de Andrei Tarkovski) juega entre el adentro y el afuera de la narración fílmica, la voz poética de su padre, Arseny Tarkovski, está por fuera de la historia, por lo mismo que es omnisciente y omnipotente; su voz ha adquirido otro cuerpo dotado de aura imaginaria, y ha sido convocado para enlazar el mundo fantasmático del director con la emoción del espectador.



<sup>512</sup> Chion, M. *La voz en el cine*, op. cit., p. 29.





La tercera vez que aparece el plano de la vegetación azotada por el viento es en esta secuencia, que dura treinta y tres segundos y tiene una variación sustancial: el fragor del viento es acompañado por el montaje de la voz poética, semejante remezón eólico parece provocado por la voz en off que recita el poema, mientras el *travelling* en ralentí se desplaza, empujado hacia atrás por el accionar del viento tan vivificante como destructor. Se ve la misma mesa ritual y desvencijada de escenas anteriores, en cuya superficie son removidos un candelabro, una piedra, una cuchara, un platillo y dos jarrones que han estado sobre un mantel blanco, tal como sucede en el episodio *La dacha gótica*, al término de la cual, éste plano que parece ser su continuidad. En realidad, el poema ha comenzado con Alexéi/Aliosha, a los doce años, mucho antes que el viento y conecta con Alexéi a los cinco años.

La cámara se desliza por las hojas tempestuosas, para volver enseguida a la imagen de Alexéi a los cinco años que entra a la casa mientras que el poeta dice sus últimos versos. Se diría que el niño entra a la casa acompañado por la voz extradiegética que recita el poema y que parece materializarse en el viento que se abre camino hasta el umbral azotando las cortinas. El niño en cámara lenta entra con sigilo y miedo a una casa de sombras, una caverna con cortinas y con un espejo; la dirección de la mirada hacia un lado de la habitación confirma el temor. Es una escena onírica donde el ralentí acentúa el sensual combate de los elementos que tiene lugar allí; luego de unos segundos, adviene la calma, seguida de un conmovedor silencio. De nuevo, la puerta, o más precisamente, el umbral, configurando el sentido global del film: el centro poético de los de contrarios.

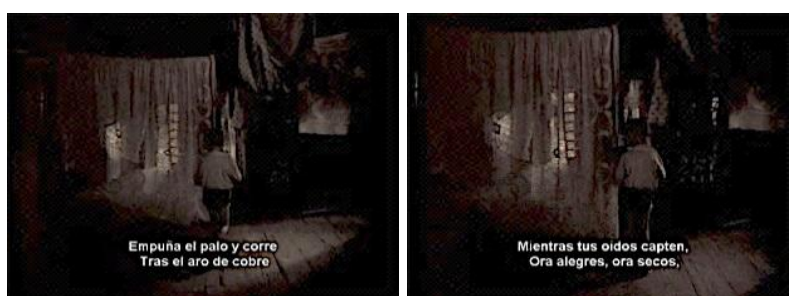
Es preciso anotar que a la secuencia en color (Alexéi a los 12 años), le sigue otra en sepia (Alexéi a los 5 años), que conduce al inmediato pasado. No es un flashback, técnicamente hablando, no hay código que lo identifique, más bien pareciera ser el recuerdo simultáneo de dos generaciones en la memoria visual del narrador-personaje-director. Dos

espacios y tiempos distintos, urdidos por la voz en off que dice el poema –y con el poema mismo–, pues, aunque están fuera de la historia, son huellas del poeta-padre en la enunciación fílmica. La imagen a color no referencia la realidad, ni la imagen en sepia los sueños o los recuerdos; la ambigüedad de qué es sueño y qué realidad se mantiene en los dos casos. Al conectarse estas escenas (como en plano secuencia) la memoria se autorreferencia como reflejo del narrador-protagonista-director a los 12 y 5 años.

### 3.10.2 El espejo de Orfeo



*Y sueño otra alma / vestida de otra forma: / arde y corre tímida/ en busca de esperanza.  
Se quema y sin sombras / se aleja por la tierra, / un racimo de lilas / dejando de recuerdo.  
/ No te lamentes, niño, / de la Eurídice pobre,*





*empuña el palo y corre / tras el aro de cobre, / mientras tus oídos capten,  
/ ora alegres, ora secos, de tus pasos los ecos / que repite la tierra.*



«No te lamentes, niño, / de la Eurídice pobre», entona la voz en off que dice el poema de Arseni Tarkovski. Es del mito de Orfeo de lo que se trata, de un héroe que debe ir a buscar una mujer al «valle de los muertos» y devolverla a la vida; sin embargo, por el deseo de verla transgrede la prohibición y la pierde para siempre. Un héroe, por otra parte, débil, pues sucumbe a su deseo. Y Eurídice, en este caso, es pobre, señal inequívoca que apunta a la madre de Andréi Tarkovski, a las penurias de la guerra, a su dolor siempre anegado en llanto y a su pérdida como madre afectuosa y cariñosa. A partir de este cuadro de cercanía y lejanía con esta Eurídice, a la que no puede devolver a la vida, es que Orfeo/Alexéi habita en esa frontera de luz y sombra; una frontera de la inspiración creativa, por eso hay un espejo y la

necesidad de entrar en esa superficie alucinatoria de espejo/agua. Se trata de captar los ecos vitales y mortales de los pasos que el creador da sobre la tierra, según resuena el poema<sup>513</sup>.

Presentida así la tarea del artista, la cámara se embelesa en un lento *travelling* hacia un espejo que brilla y su intensidad crece, a medida que se acerca a través de las cortinas que no han terminado de mecerse por el remezón del viento. La escena señala un laberinto, un descenso órfico en busca de la fuente creativa y es del fondo de ese espejo que aparece el niño con el jarrón de leche entre las cortinas; el blanco de su camisa que rima con el jarrón de leche acentúa el negro del fondo, la soledad es evidente, pero también la expectativa de que algo tendrá lugar en el espesor del reflejo, en la imagen especular que lo delata, pues jamás vemos al niño en el contra-campo que corresponde a lo real de su cuerpo. Si se ha de ser literal, y la imagen es literal (Deleuze), un hecho libre de simbolismo (Tarkovski), es la imagen en el espejo lo que llama la atención o, con mayor precisión, la imagen de la imagen, el efecto escópico que el niño, el narrador y el espectador, a un mismo tiempo, experimentan. Aquí es importante la reflexión de González Requena según la cual el sujeto se constituye primero a través del espejo, en la imagen, en lo imaginario; luego en el lenguaje y lo simbólico que es esa dimensión con la cual puede enfrentar la angustia de la reflexión. Así lo real queda separado o, mejor, invocado por el lenguaje, que intenta nombrarlo. Sin embargo, «Nunca se escapa, pues, a lo imaginario. La coherencia que las palabras ofrecen es siempre demasiado frágil y el retorno al espejo –siempre deficitario– es inevitable»<sup>514</sup>.

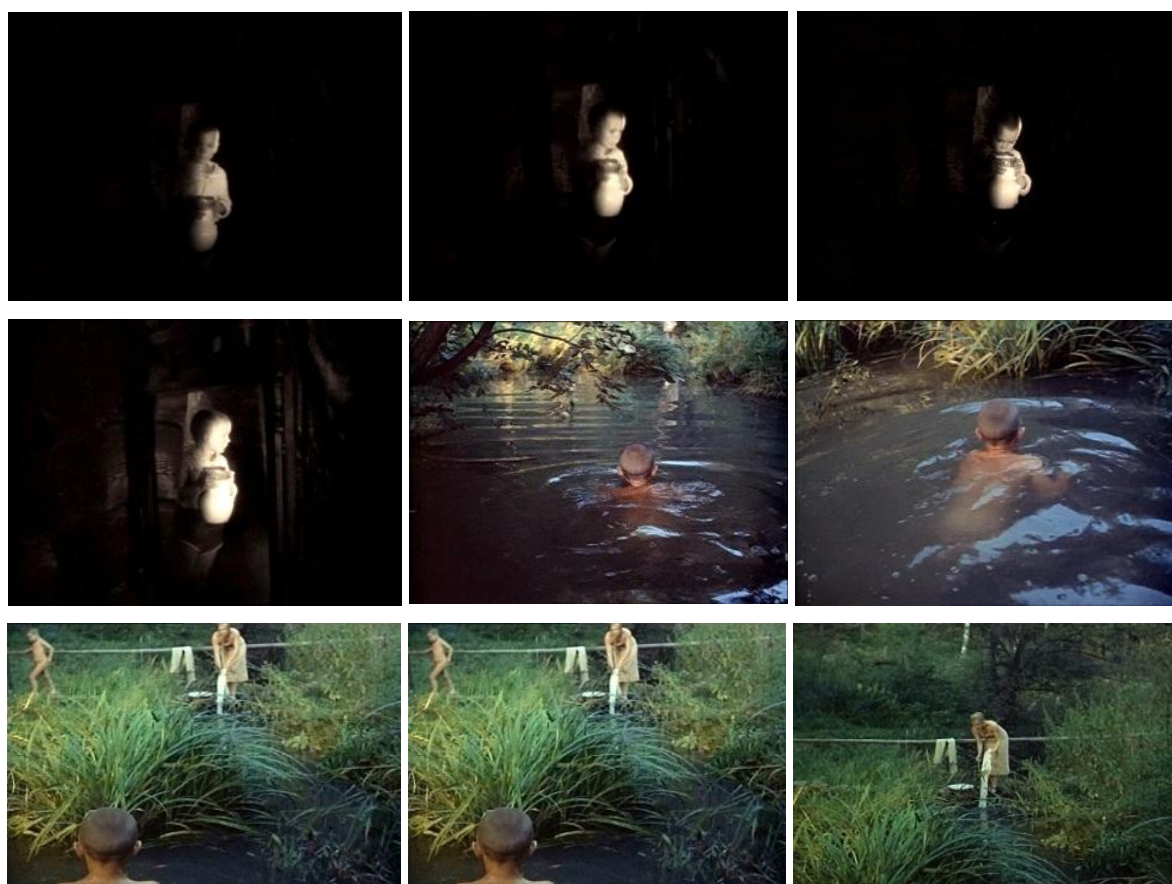
El niño con el jarrón de leche lentamente mira a la cámara que corresponde al fuera de campo donde él, el narrador y el espectador se encuentran físicamente. El pequeño Orfeo mira de frente, buscando a Eurídice, pero la diosa no está en el eje de cámara, en su lugar está el narrador-director y el espectador; Eurídice está del lado opuesto, como se verá enseguida. El niño intenta beber la leche, pero algo o alguien se lo impide, la banda sonora proporciona una clave al anotar el ladrido de los perros y el pitazo del tren, dos señales inequívocas de que alguien se aproxima a la casa o llega de viaje, ¿tal vez su padre? En realidad Alexéi en ningún momento del film ha podido beber leche, porque siempre está derramada, cuando no

<sup>513</sup> Este motivo mitológico ha sido fuente de inspiración en el cine como lo anotan Balló y Pérez en su libro antes citado; aquí se recuerda Orfeo [*Orphée*, 1950] de Jean Cocteau, donde explora las intrincadas relaciones entre el artista y su creación, el espejo y el agua, la vida y la muerte. La obsesión autobiográfica del poeta, cineasta y actor francés, que había iniciado con *La sangre de un poeta* (1930), lo lleva a insistir en la crisis del artista y en el descenso al infierno en *El testamento de Orfeo* (1960). A propósito, Cocteau murió en 1963, esta película fue su testamento y autorreflexión final para la cinematografía posvanguardista.

<sup>514</sup> González Requena, J. Douglas, Sirk. *La metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra, p. 20.

goteando o arrojada al suelo indiscriminadamente. En varias ocasiones se ha señalado este desafecto y perversidad como relacionados con la madre y su ambiguo carácter de atracción y repulsión; por cierto que rima con las puertas dificultosas que conducen al interior de la casa, donde la mujer mora.

El pequeño Orfeo fracasa en su intento de beber la leche del jarrón y tendrá entonces que vagar con ese deseo no cumplido, con esa castración negativa, pues nada tiene que ver con la castración simbólica que únicamente el padre podría propiciar y que, en esta escena, se escribe suspendida. Por el gesto podría decirse que Alexéi recuerda o piensa en algo, hasta que decide mirar hacia la izquierda. Por *raccord* de dirección, la imagen se encabalga con otra de él mismo desnudo nadando en lo que parece ser un estanque silvestre. En estricto sentido, las imágenes se montan por disolvencia<sup>515</sup>.



<sup>515</sup> Un intertexto con *Orfeo* (1949), de Jean Cocteau, es cuando el poeta y protagonista (Jean Marais), guiando por Heurtebise que le exige ponerse unos guantes, atraviesa un espejo que se convierte en agua camino a las tinieblas en busca de Eurídice; así transita entre los dos mundos. Cf. Cocteau, J. *Orfeo* (2008). DVD. Madrid: Suevía film, 95 min. [1949].

No hay duda, acaba de suceder un nacimiento, o sería más preciso decir, un alumbramiento, las imágenes en color así se escriben: del claroscuro al color azul y verdoso del estanque, del jarrón con leche a la madre que lava la ropa. El encabalgamiento de las imágenes escribe el nacimiento de Alexéi en el espejo, es decir, en la re-presentación. Esta imagen es reforzada en seguida cuando Alexéi mira al fuera de campo, y un niño de espaldas —que es él mismo—, nada desnudo por el agua clara de un arroyo silvestre; se puede ver la circularidad de sus orillas, lo agreste de sus ramas; ¿se necesitará más obviedad que ésta para representar el útero primordial? La imagen en sepia en el espejo de cristal convoca a lo imaginario; la imagen en color en el espejo de agua acusa lo real. Ambos nacimientos tienen la misma fuente, los *raccord* de mirada y de dirección lo confirman, apuntan a la mujer que lava la ropa y que sabemos es su madre, la «Eurídice pobre». No hay, pues, nacimiento simbólico; ninguna Palabra verdadera ha podido ser articulada allí, a no ser por el poema que recita Arsení Tarkovski, mucho antes, cuando el niño entra a la casa, pero en cuyo caso está fuera de la diégesis y ausente de este nacimiento. Vale recordar que para el cineasta las palabras son débiles y las imágenes, en cambio, absolutas. El poema, hecho con palabras, es del orden de lo imaginario, el padre hace presencia a través del cuerpo de la voz, pero no a través de la voz del cuerpo; esta evocación es una añoranza, un acto de melancolía, una identificación puramente imaginaria y artística.

### 3.10.3 Recapitulación

Al final de la secuencia el viento se combina con la voz extradiegética que dice el poema de Arseni Tarkovski, padre del director del film y que, se sobreentiende, representa, en ausencia, al padre de Alexéi, el narrador-personaje (niño, adolescente y adulto). El juego entre la voz poética (sin cuerpo) que está en la enunciación, pero no en el acto narrativo, y el narrador-personaje (con cuerpo, pero oculto detrás de la cámara), cuya mirada troceada va más allá de lo que ven los personajes, es parte primordial de esta escritura fílmica. Esta estrategia textual de un héroe deconstruido y ambiguo, que está en el relato y, a su vez, en la enunciación misma puede ser considerada, al menos en gran parte, manierista, pues una vez en crisis la función del héroe y debilitado el valor simbólico de su acto narrativo, «es el acto de escritura —y, con él, la figura del autor— la que impone su progresivo protagonismo»<sup>516</sup>. Mas, si la mirada ya no está atrapada en los pliegues de la representación y no hay posición

---

<sup>516</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 5 y 658.



tercera que cifre el sentido de la verdad del héroe, sino un encuentro con la materia informe y la pura percepción de lo real, entonces esta escritura se inscribe radicalmente en el orden posclásico; es decir en la incertidumbre del acto narrativo, en la evidencia del vaciado del sentido, en la imposibilidad de la clausura enunciativa y en la emergencia de la escritura como el único acto posible<sup>517</sup>.

Las resonancias, desplazamientos y reflejos entre el narrador-personaje y el director del film, configuran un sujeto con una mirada espejeante, uno que no ordena el relato y administra el sentido de cuanto acontece; en su lugar, el espectador tiene que asumir la experiencia de esa escritura en añicos, donde se anota la pasión de un sujeto escindido, uno que invoca a su padre, pero, al tiempo, huye de él; uno que busca a la madre, pero a su vez ésta le niega la entrada o, por lo menos, no da señas de júbilo ante su presencia. Tremenda paradoja. Por otra parte, ¿no es acaso el viento que merodea la casa y azota las cortinas de la puerta quien acompaña al niño que entra en ella?, pero al tiempo, ¿no es este mismo viento el que le impide al niño de cinco años beber la leche del enorme jarrón que la contiene? Quién, si no, ejerce semejante prohibición y hace que el niño tenga una inquietante vivencia de la castración. A otro nivel y en una secuencia anterior ya analizada, el narrador en off tiene una experiencia equivalente, cuenta que en su sueño reiterativo cuando quiere entrar en la casa algo se lo impide, ¿no es quizá por eso que la dacha se convierte en el eje donde pivota el cine de Tarkovski?



<sup>517</sup> González Requena, J. *Clásico, Manierista y Posclásico...* op. cit., pp. 581-584.





### 3.11 El retorno ventral

#### 3.11.1 Prohibición real /transgresión imaginaria



El espectador, durante todo el film, puede ver escenas donde el narrador-personaje en su versión de niño o de adulto, en la realidad o en el sueño, está asociado a las puertas, a los umbrales que acceden al interior de las moradas; en cualquier caso, sus nervios son alterados, en ocasiones hasta la idiotez. Sin embargo, al final de esta secuencia, el niño está en el umbral del agua, nadando desnudo y asistiendo a un nacimiento especial. Cuando el chico

llega a la orilla, la cámara sube en *tild* hasta encuadrar a la madre que lava la ropa en el arroyo; plano inquietante éste que se encadena con un *travelling* hacia adelante haciendo saltar la prohibición de entrar a la casa y el deseo de retornar al vientre. La imaginación cinematográfica escribe tal deseo, imprimiéndole realidad con el plano secuencia, radicalmente subjetivo, que desplaza a sus anchas por la habitación.



La cámara que no ha dejado de moverse, abre las cortinas negras de la entrada y entra en la habitación donde está la mesa en la que el protagonista dice haber nacido. Al lado izquierdo, un cachorro recién nacido forcejea atrapado encima de un armario, se acerca al florero de cristal con flores blancas que brillan, panea a la derecha y encuentra una lámpara que apenas se mantiene encendida, continua por la ventana que da la perspectiva del bosque soleado donde se divisa a una mujer y a una niña entre las sombras de los árboles, continua por el umbral de la ventana, por encima de dos huevos y un cuaderno abierto que mueve sus hojas con el viento, parece el mismo diario que hojear María en la misma ventana al inicio del film. La cámara termina su recorrido encuadrando al chico que cruza por el primer piso de la casa y que se dirige al bosque donde está su madre, ya anciana, fumando mientras contempla el horizonte y en compañía de su hermana pequeña. El plano secuencia, propio del estilo de

Tarkovski, de nuevo une generaciones y espacios; la madre joven del riachuelo con la madre anciana que fuma en el bosque mientras sus hijos juegan. El sonido del viento y de los pájaros envuelve el plano con una fuerza inusitada, similar a otras escenas donde la ausencia del padre es una honda huella.

ALEXEI: Mamá, la lámpara humea.

MARÍA: (Distraída mientras fuma) ¿Qué? (De súbito regresa a ver y su mirada perdida se pasea por la casa, deteniéndose brevemente en el eje de cámara). (Vuelve a mirar el horizonte y continúa fumando).

Hay que anotar que la escena es insólita. Se inscribe en ella esa sensación de que la anciana en realidad está sola, parece no ver a los niños, ni atiende la observación de Alexéi que dice su parlamento como si estuviera dentro de un sueño. Que la lámpara se haya apagado dejando de alumbrar el interior de la casa, cuando la cámara la encuadra, insinúa el fin del deseo y la apertura a un dato de la realidad, pues la mujer anciana no únicamente representa a la madre del narrador sino que es la madre real del director que comparece a la escena como ella misma. Entonces, el diálogo de la madre y el hijo, promueve otro sentido, uno metafórico que señala el agotamiento de los recuerdos en la memoria del narrador del film. La noticia del niño contrasta con el sol radiante del campo: si aquí, en el interior, algo se apaga, allí, afuera, la naturaleza resplandece y se perpetúa. Los deícticos marcan el espacio, pero igualmente el tiempo. La estrategia estética que el director le imprime a sus recuerdos expresa la coexistencia de los contrarios y la insistencia en la herida/culpa que habita en su universo autobiográfico. Las siguientes imágenes connotan dos épocas distintas, pero engarzadas: María, con su moño visible para la cámara, fuma fuera de la casa con la mirada al horizonte mientras espera o desespera.



*María en El espejo (Margarita Terékova) (Izq.) / María Tarkovskaia en Zavrasje, 1932 (centro) / María Tarkovskaia en El espejo, 1974 (Der.)*



La fotografía oscila entre la oscuridad, las sombras y la luz del sol radiante. La pretendida transgresión solo a medias ha podido saciarse, porque la cámara no para jamás, ha seguido una dirección de afuera hacia adentro y de nuevo hacia fuera. Diríase que el narrador-protagonista no tiene reposo, que la psicosis invade su memoria, pulverizando la cronología del tiempo y diluyendo los límites del espacio; la cámara escribe un eterno presente donde el fracaso es inminente. Al no haber nada que detenga a esta pulsión escópica, la cámara pasa de largo y escribe en su enunciación la relación sagrada entre la madre y la naturaleza. De cualquier forma, se enlazan los tiempos y los espacios, lo real con lo imaginario, el ayer con el hoy que lo conserva; se trata de un final anticipado, donde todo se repite conduciendo a lo mismo; en la filmografía tarkovskiana es difícil la clausura del relato.

### 3.11.2 El pájaro que no vuela. «Yo solo quise ser feliz»

Del primer plano de la anciana en el campo, se pasa a uno general en la habitación de un enfermo. Del pasado de la infancia al presente del narrador-personaje y, sin embargo, los tiempos y personajes volverán a confundirse. El lugar es reconocible: el jarrón de cristal con flores (ahora marchitas) en la mesa, las ventanas, los espejos, las mujeres que acompañan al enfermo. No así, el médico, que se ve por primera vez. Todo indica que es el apartamento que ya el espectador ha visto, solo que ahora quien yace en el lecho de enfermo es el propio narrador del film, del cual únicamente se ve su torso y el brazo desnudo sobre un cubre-lecho verde y una sábana blanca; a un lado, manchas de sangre y más allá un pájaro que parece muerto.





MÉDICO: Todo dependerá de él.

MUJER: ¿Es posible que todo sea causa de la angina?

MÉDICO: ¿Qué tiene que ver la angina? (Pensando) Es un caso común.

MUJER: ¿Común?

MÉDICO: De pronto muere una madre, una esposa, un hijo. Pasan unos días y la persona deja de existir. Y estaba sana.

MUJER: Pero no ha muerto nadie de los suyos.

MÉDICO: Existe la conciencia, la memoria.

MUJER: ¿Qué tiene que ver la memoria? (dirigiéndose a la anciana que teje concentrada)  
¿Usted cree que es culpable de algo?

ANCIANA: Él así lo cree.

NARRADOR: (Voz over): ¡Dejadme en paz!

MÉDICO: ¿Usted ha dicho algo?

NARRADOR: ¡Dejadme en paz! Yo solo quise ser feliz (lleva su mano por la orilla del cubrelecho de la cama hasta donde está el cuerpo del pájaro que, a juzgar por las huellas de sangre, está herido o quizá ya definitivamente muerto).

MUJER: ¿Y qué pasará con tu madre si no te recuperas?

NARRADOR: Nada, todo se arreglará. Todo saldrá (toma en su mano derecha al gorrión y lo acaricia hasta reanimarlo, de repente, lo lanza al aire, pero el pájaro no vuela).



La escena es tan dramática, como puede ser una conversación de culpa y redención, de vida y muerte. Si no es angina, si no es una enfermedad común lo que tiene este hombre; si depende de él aliviarse, la enfermedad que lo habita se llama melancolía; melancolía de no estar en el lugar adecuado, de no ser quien dice ser, de no poder cumplir con lo que se desea. No obstante, la muerte es un compromiso inevitable que recuerda la vida, de ahí que esta enfermedad dependa del enfermo. Por el diálogo que sostienen el médico y las dos mujeres se deduce que el ser humano asiste a muchas muertes durante su vida y que están escritas en la conciencia y la memoria: la real, la imaginaria y la simbólica. A propósito, el médico es interpretado por el co-guionista de *El espejo* Alexandr Misharin, que como escribe Natasha Synessios emerge como confesor y catalizador de sus ideas. Él es el que comprende la verdadera naturaleza de la enfermedad de Alexéi: conciencia y memoria<sup>518</sup>. En cuanto a las dos mujeres, el espectador puede reconocerlas como pertenecientes a la época de la infancia de Alexéi. Ahora lo acompañan ya adulto, aunque ellas no parecen haber envejecido. El narrador-personaje (voz de Innokenti Smoktounovski) y alter ego de Andrei Tarkovski, deja ver en esta escena partes de su cuerpo, debido a que se interpreta a sí mismo.

La frase «quise ser feliz», que pronuncia el narrador mientras toma en su mano al gorrión herido, suena a fracaso; es decir, quise ser feliz pero no pude, porque soy culpable. ¿Culpable de qué? Acaso del pecado original de haber nacido, de la separación de sus padres, de la soledad y angustia de la madre, de los fracasos amorosos y su propio divorcio, de

<sup>518</sup> Synessios, N. *Mirror*, op. cit., p. 79.



anhelar la libertad, del abandono de sus hijos, de entregarse egoístamente a su arte, de la persecución de sus compatriotas, de su propio abandono... ¿de qué? Esta escena fue planeada para montarse al inicio del film, una vez hayan salido los créditos, pero el cineasta decidió que fuera en la penúltima secuencia, según él, para complicar más la forma del film<sup>519</sup>. Vaya si logró complicarlo todo, por ejemplo, el plano que se rodó originalmente encuadraba todo el cuerpo de Andrei, en su composición aparece un espejo donde se refleja su rostro y el eterno jarrón con flores, en esta ocasión marchitas; mas cuando hizo el primer corte, recibió críticas punzantes que lo acusaron de vanidoso y de querer perpetuarse a sí mismo como si ya se creyera el más grande. Tenía sentido que con esta escena iniciara el film, pues un hombre cansado y moribundo relataría su vida; sin embargo, la intención del director fue deconstruir el relato y desestabilizar la forma. Si fue imposible la felicidad, rememorar puede ser un recurso eficaz para responder al porqué de esa infelicidad. Aun cuando al finalizar un seminario en Nueva York el cineasta expuso las siguientes ideas que no hacen sino mostrar, a través de la ironía, su desasosiego y el miedo al fracaso:

Un escritor ruso escribió: «El hombre ha nacido para la felicidad como el pájaro para volar». Esta cita me hace reír, pues yo pertenezco a la otra parte de la humanidad. Estoy convencido de que estamos en este planeta para alcanzar un cierto crecimiento espiritual. Si morimos estando un poco más desarrollados espiritualmente que cuando nacimos, entonces se podrá decir que nuestras vidas no han fracasado. Esta es la convicción de la segunda parte de la humanidad, a la que yo pertenezco, porque hay cosas en este mundo más importantes que la felicidad<sup>520</sup>.



**Imagen 49.** Izq. Andrei Tarkovski en *El espejo*, 1974 / Der. Asafiev, en la escena de la nieve y el pájaro.

<sup>519</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 392.

<sup>520</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 604.

La conciencia que el director ruso tiene de temas tan particulares y al tiempo universales del arte, la filosofía y la literatura, hace que un film como *El espejo* se exprese también como un ensayo audiovisual, un dispositivo artístico para pensar y comprender la cultura; por ello convoca lo real (del sexo, de la violencia y de la muerte) en pedazos autobiográficos y los refleja en espejo asociándolos poéticamente:

Yo soy el héroe de mi película. La conciencia de la que se habla será la mía. Por primera vez no voy a filmar un argumento, ni siquiera una interpretación mía de la realidad, sino que voy a filmar mi memoria, mis estados anímicos, mi comprensión o incomprensión de la realidad y del tiempo –mi concepción del mundo.

Yo, narrador-pensador del film, nunca apareceré en pantalla como suele hacerlo el héroe cinematográfico tradicional. Se trata de un personaje ausente que solo figura en imágenes recordadas, primero como un niño de seis años, luego, como muchacho de doce. Pero esto no impide que de algún modo esté siempre presente, porque el relato de los años pasados, aquello que piensa y cómo lo piensa, y lo que siente, ofrece un detallado retrato de su interioridad, pues revela íntegramente el mundo interior que define su personalidad<sup>521</sup>.

La cámara se ha mantenido en plano fijo, de repente asciende antes que la mano del enfermo impulse el pájaro apoyando su vuelo. Es un gorrión que está herido y no puede volar, la gravedad implacable parece devolverlo y, aunque no se muestra tal caída, los planos que le siguen tampoco dejan ver al pájaro surcando el paisaje.



En el prólogo, el tartamudo es hipnotizado por la logopeda y logra hablar normalmente cuando el chico conecta las manos al cerebro. Las manos se relajan y el chico habla. Las manos en los films de Tarkovski están cargadas de mucha ansiedad y, como se sabe, aunque fue un estudiante brillante no pudo tener éxito como pianista, arte que deseaba,

<sup>521</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 369.

ni tampoco como pintor, a pesar de que le iba bien con el dibujo; tampoco pudo ser escritor como su padre. De manera que sus manos dan paso a que actúen sus ojos, convirtiendo su universo subjetivo en pulsión escópica; parálisis de las manos, goce de ver. La ansiedad de sus manos está asociada a la dimensión afectiva de su madre, a su severidad ante la demostración de los sentimientos. El propio cineasta da cuenta de su intolerancia para con quienes manifiestan sus sentimientos, aunque lo hagan con sinceridad<sup>522</sup>.

En los films tarkovskianos las manos arden paralizadas, son las causantes de su propia muerte; por ejemplo en *Nostalgia* cuando el poeta Gorchacov cumpliendo con la misión encargada por Doménico lleva una vela encendida entre sus manos y al final sufre un ataque al corazón; son manos destructivas como ocurre con las de Alexander que incendian la casa al final de *Sacrificio*; se vuelven rígidas y causan tartamudez o matan, el gorrión que es lanzado al aire por el propio director no logra liberarse. Un pájaro que no vuela es como un gallo que no canta y es decapitado; un pájaro que no vuela es un pájaro muerto que se vuelve invisible y se reintegra a la naturaleza, según sugiere el plano que, por corte, muestra el campo abierto, luminoso, y luego la dacha de la infancia oculta entre el bosque. Un pájaro, en suma, que no pudo salir de esa casa-jaula. La música de Bach, en *La pasión según San Juan*, acompaña la secuencia y no cesará, sino unos instantes antes de que el *travelling* final inicie. Plano seguido, la narración conduce hacia el momento mismo de la concepción, cuando apenas era el deseo de sus padres y un pájaro-bebé viviría encerrado en ese cuerpo que, por el último poema de Arseny Tarkovski, es la cárcel del alma.



<sup>522</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 387.



*Escena con la que se abre El espejo*



*Escena con la que se cierra El espejo*

La cámara desciende hasta encuadrar el barandal que configura los deícticos del afuera/adentro, diferenciando dos territorios sociales y psicológicos (la casa/la sociedad; lo íntimo/lo público), dos géneros (hombre/mujer), dos tiempos (pasado/futuro), engarzados en un presente continuo. Es el mismo lugar donde al inicio del film María se sienta a fumar, mientras contempla el horizonte y espera; por tanto, es el mismo barandal que se rompe cuando el médico intenta seducir a la mujer que acaba de conocer sentándose junto a ella. Por cierto que entre los árboles los dos hijos de María duermen en una hamaca. En efecto, la pareja cae al suelo y, mientras María se muestra contrariada, el médico ríe. Comparando el inicio con el final del film, se puede comprender porque María entra en pánico, sin duda le recuerda el momento donde la pareja feliz se pregunta por el género de su primer hijo. María mira de soslayo a la cámara, al narrador, al director, al espectador. Su rostro es el de una mujer emocionada y grávida; es el rostro del goce. La satisfacción de ese sujeto deseante que ha experimentado el objeto deseado, se completa con las palabras que prefiguran el sexo del

niño concebido: «¿Quién quieres que sea, un niño o una niña?» Si el goce le concierne al deseo inconsciente, entonces, esta mujer, que mira de soslayo al narrador-personaje que está detrás de la cámara, que parece confundida ante la pregunta de su esposo, revela con el gesto el deseo de ese momento sin pronunciar palabra.

La escena no puede ser más sobrecogedora, pues algo bello y algo terrible laten en su interior. El hermoso rostro de Margarita Terékhoa contrasta con la mordida de su labio inferior: ¿y si ese niño que la mira convertido en narrador (cineasta) no hubiera sido deseado, si en su lugar el padre hubiera deseado una niña, como cuenta Nadezscha a propósito de lo que quería su esposo médico? El silencio oculta la ambigüedad; es elocuente. El deseo brota del inconsciente que no es identificatorio, sino la inscripción o marca de la diferencia radical de los sexos. Amaya Ortiz observa que «la diferencia sexual inscribe en el ser una falta esencial que pondrá en macha un deseo imposible de aplacar. Más que deseo, un anhelo de aquello que el Sujeto no es»<sup>523</sup>. De suerte que los recuerdos del héroe lírico de *El espejo*, son llevados hasta el instante mismo cuando imagina haber sido concebido, hasta el límite especular y ambiguo del yo soy o no soy el que ellos, mis padres, hubieran querido que fuera; especialmente ella, la que ahora me mira, mi madre. Resumiendo: si yo no seré, en ese momento crucial, por tanto yo no soy, y no lo seré nunca. Yo no soy otra cosa que un hombre que tartamudea, que es hipnotizado por una mujer; un artista, desde luego, fragmentado y repetitivo; un pájaro, en suma, que no vuela.

### 3.11.3 La casa y la naturaleza es el cuerpo de la madre

Un texto fílmico circular, donde el eterno retorno ha sido convocado al unir el inicio con el final, que es tanto como decir el nacimiento con la muerte; lo límites, en esta operación estética, se borran y todo recomienza.

Al inicio del film: *fade* de negro, la cámara en *travelling* sale de la casa hacia el campo abierto, como un niño sale del cuerpo de su madre cuando nace. De suerte que la tarea de la cámara que hace las veces de sujeto narrador, es vagar por el exterior y rodear la casa intentando entrar de nuevo en ella, pero algo se lo impide. Es un héroe particular, se ha dicho que lírico, pues pivota sobre su eje sin irse en busca de alguna aventura que lo aleje de la casa

---

<sup>523</sup> Ortiz de Zárate, A. *Retazos de un sueño*, op. cit., p. 248.



donde vive su madre. No hay viaje, ni relato clásico, no hay destinador ni tarea por cumplir; en cambio, hay un intenso deseo de volver a sí mismo, al interior de la casa, al vientre materno.



**Imagen 50.** *La dacha en Ignatievo, 1935. María Tarkovskaia con sus hijos Andrei y Marina. Fotografía: Lev Gornung.*



*La dacha en El espejo (1974)*

Al final del film: la cámara en lento *travelling* compone el último plano secuencia; acompaña por el campo a la madre anciana que sale de la maleza como si fuera parte de ella misma, pronto se une a sus dos hijos pequeños e inician el interminable paseo. La cámara en completa autonomía muestra materiales sintéticos y metálicos con naturaleza muerta en descomposición, reintegrándose a sí misma, coexistiendo los elementos de la materia en un presente absoluto; las plantas y la yerba son voluminosas y devoran los espacios. Materia que apenas es detritus, resto, huella de algo que alguna vez tuvo forma.

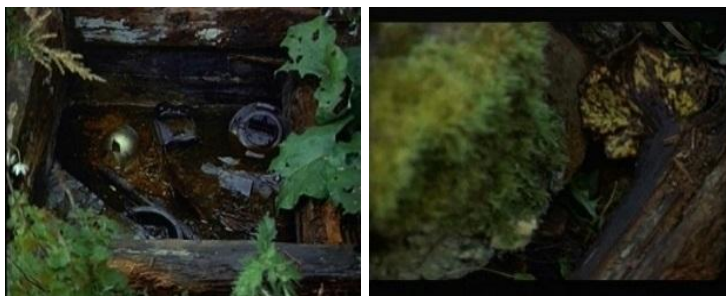




La estética tarkovskiana in/animada pulsa, desde la ruina romántica vía surrealismo, se fascina con lo que otrora debió haber sido, desde la nostalgia de lo esculpido por la mano del hombre; pero así mismo tiene la lúcida certeza del poder destructivo del tiempo en la naturaleza, de lo real que en ella se arremolina. Esta contradicción hace parte también de la doctrina zen del *haiku* japonés que Tarkovski tanto admiraba, una forma artística con una vocación de armonía: el elemento temporal de la forma poética y el elemento anti-temporal de su naturaleza íntima. Sigue a la naturaleza y vuelve a ella, predicaba el iluminado Basho. La estética moderna, a partir del poeta Charles Baudelaire, se impregnó de esta visión en oxímoron al entender lo efímero, lo fugitivo y lo contingente, como la mitad del arte, y lo eterno e inmutable, como la mitad restante<sup>524</sup>. Sin embargo, en la más reciente modernidad o posmodernidad, una de las mitades se ha desvanecido por completo y el arte más auténtico hace lo que puede por completarse en medio del efímero espectáculo.



<sup>524</sup> Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Ancora Editores. [1863].



En estos planos finales del film, Tarkovski recrea la verdadera imagen de la naturaleza en la mente del espectador, tal como el artista considera haberla experimentado. El cineasta, en su esfuerzo por hacer del cine una obra de arte original y vital, en todo equivalente a cualquiera de las expresiones tradicionales, da cuenta de la perennidad de la energía natural en la desintegración de las formas, de la disolución del relato, del fin de los géneros y el debilitamiento de la coherencia del sentido. La música de Bach estremece y hace apoteosis a las ruinas en su lucha por reintegrarse al verde naciente de la vegetación.

#### 3.11.4 La madre inmortal

No hay regreso del héroe lírico a la casa porque éste nunca se apartó de ella, condenado a vagar por la naturaleza, la ha rodeado como un niño que no protagoniza, que no es el personaje de un relato, sino tan solo parte de las emociones que los recuerdos y sentimientos de la infancia producen al convocarlos; la cámara así lo escribe al hacerse tan ostensiva y protagonica. De repente se estabiliza el *travelling* lateral e inicia otro en donde lentamente abandona a la familia hasta internarse en el bosque y ocultarse entre los árboles. La cámara continua alejándose de los personajes y parece internarse en la conciencia del propio narrador, verdadero héroe lírico, al tiempo que se acerca al espectador penetrando en su intimidad, hasta disolverse en el negro absoluto del último cuadro fílmico donde se escribe el final. De afuera hacia adentro, hacia la casa, la naturaleza y su vientre primordial. La cámara-héroe lírico finalmente se recoge al origen inanimado de la muerte. *El espejo*, según escribe el propio cineasta, está dedicado a la madre,

[...] a sus alegrías, a sus dolores, a sus esperanzas, a los sacrificios y humillaciones que ha padecido por sus hijos y que han pasado inadvertidos a los ojos del todo el mundo. A su fe y a su heroicidad. Mi film está dedicado a su destino y a su inmortalidad<sup>525</sup>.

<sup>525</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 398.



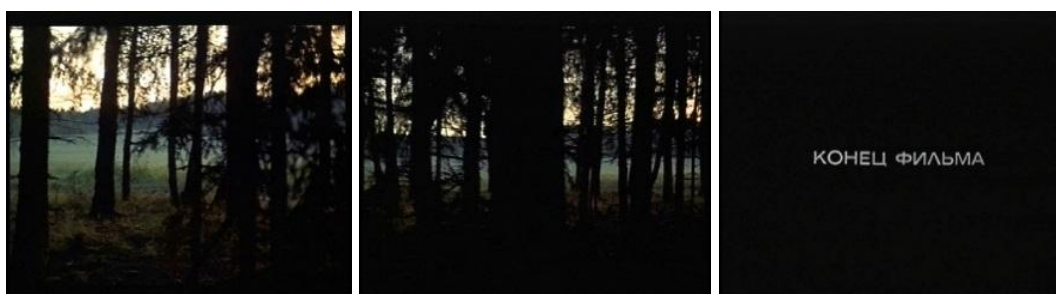
Y sacrificio es lo que se escribe como símbolo, mientras Alexéi cruza de derecha a izquierda en el encuadre; al fondo, en la línea de composición del niño, aparece un poste que figura una cruz; esta imagen le es muy cara al universo cinematográfico de Tarkovski, pues aparece en varios momentos de *El espejo* y de sus otras películas, especialmente en *Sacrificio* (1986), cuya relación con ésta es innegable. Al lado de la cruz, un poco más al fondo, se divisa la silueta de la madre joven, tal como aparece en la primera escena del film. ¿Por qué hacer esta composición donde la cruz media entre la madre y el hijo? No es difícil de contestar: porque ella, la madre, se ha sacrificado por él. Y por eso, el hijo está condenado a seguirla hasta la muerte como Orfeo-niño y traerla a la vida tantas veces como sea posible; para la madre, su hijo, sigue siendo un niño al cual ella se negó a ver crecer. En realidad, los padres aun y a pesar del tiempo que transcurre en sus vidas, continúan viendo a sus hijos atrapados en la infancia.

Antes de salir de cuadro el niño se detiene y lanza un grito que podría ser de libertad o de auxilio; este acto primitivo marca el final de la *Pasión según San Juan* de Bach y el comienzo del sonido-ambiente de los pájaros, de las ramas movidas por el viento, del canto

del cuclillo, que es demasiado sugestivo, por cuanto es el primer recuerdo que Andrei Tarkovski dice tener de su infancia, atado por completo al legado que su madre le dejó en relación con la naturaleza<sup>526</sup>. Por otro lado el canto del cuclillo en la tradición popular rusa es un agüero que mide el tiempo de vida según el número de veces que cante el ave o, en otro contexto, predice las catástrofes del campo<sup>527</sup>. La cultura cede, entonces, a la naturaleza.

Qué duda cabe, el universo materno y femenino constituye el eje en torno del cual el cineasta se conecta con el mundo y el relato fílmico pivota como mirada espejeante de algo que se desea, pero es imposible. Alexéi se queda unos metros, grita y luego corre detrás de su madre anciana y joven al mismo tiempo; un final tan sorpresivo como siniestro. El viento tenue del inicio de la secuencia apenas si es una huella casi borrada del padre; por el contrario, el cuerpo de la madre cruzando por todo el lugar es la omnipresencia.

Quizá por esto, porque le es difícil sellar el relato, al final del film, el narrador intenta alcanzar la regresión hasta antes de nacer, pero no lo logra, pues el espectador sigue viendo el punto de vista de la madre joven que imagina a sus hijos, cuidados por ella ya anciana: eterna infancia con una madre inmortal. Solo, entonces, cuando el tiempo ha cruzado por las dos mujeres y los niños estructurando un espacio intergeneracional y simultáneo, el presente se torna poético, fundiendo el pasado y el futuro. La imagen onírica devora al narrador y lo disuelve en la cámara que lentamente se esconde entre los árboles, para finalmente disolverse ella misma, como metáfora de la mirada espejeante en la naturaleza, y continuar, sin principio ni fin, en un sueño universal y cósmico que se repetirá una y otra vez.



<sup>526</sup> Llano, R. *Vida y obra Andréi Tarkovski*, op. cit., p. 51.

<sup>527</sup> Véase: [http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012_02_01_archive.html) (consulta 10/06/2012).



### 3.12 Relato posclásico, héroe-lírico

#### 3.12.1 El viaje y la carencia

En principio, podría pensarse que la filmografía tarkovskiana cae dentro de la definición de relato –según la teoría de Jesús González Requena– como la narración del deseo de un sujeto por cumplir con una tarea en busca de un objeto; mas si los personajes tarkovskianos intentan cumplir con una tarea, incluso, pareciendo que la cumplen, no obtienen finalmente objeto de deseo alguno. Y esto ocurre porque el relato no narra ese trayecto, sino que acontece líricamente por asociaciones, pivota en espejo, indeterminando el cierre del film, prolongándose indefinidamente, y por eso la presencia del prólogo y el epílogo. Una declaración de Tarkovski en una entrevista de 1987 con respecto a su película *Stalker*, que vale para *El espejo*, sirve para comprender la clausura del relato en el sentido de la teoría del texto:

¿Por qué carece de importancia a dónde se llega? Porque el camino es infinito. Y el viaje no tiene fin. Por ello, carece en absoluto de relevancia si te encuentras cerca del comienzo o ya cerca del final –tienes ante ti un viaje que nunca termina. Y si aún no hallaste el camino –lo más importante es hacerlo. Aquí reside el problema. Por eso, lo que es importante para mí no es tanto el camino sino el momento en que un hombre entra en él, entra en un camino<sup>528</sup>.

En 1976 Gilles Deleuze y Félix Guatari publican *Rizoma*. Al final de sus páginas concluyen de manera parecida a lo que diría 11 años después Tarkovski; es posible que esto no sea más que una coincidencia y, sin embargo, es imposible desconocer el *ductus* o aire de familia de la filosofía:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción «y...y...y...». En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico:...) <sup>529</sup>

<sup>528</sup> Mengs, A. *Stalker*, op. cit., p. 11. (Citado de Illg, Jerzy & Neuger, L. Entrevista a A. Tarkovski, «I'm interested in the problem of inner freedom». Z Andriejem Tarkowsiim rozmawiaja Jerzy Illg, Leonard Neuger; in Res Publica 1987 (1), pp. 137-160.) Versión electrónica: [www.Nostalghia.com](http://www.Nostalghia.com)

<sup>529</sup> Deleuze, G. & Guatari, F. (2000). *Rizoma* (Introducción a Mil mesetas). Valencia: Pre-textos, pp. 56-57.

Este manifiesto deconstructivista propone evitar la genealogía y acabar de raíz con el fundamento del sujeto. La palabra que nombra el ser queda abolida. Tarkovski amaba y respetaba la tradición de la cultura rusa; mas no cualquier tradición. Le interesó la que va de Rublev hasta Dostoievski pasando por Da Vinci, Pushkin y Nietzsche. Le preocupó el reenvío que estos genios hacen a la Gran Tradición, esa que conecta a la naturaleza dionisiaca con el destino. Dioniso: naturaleza vegetativa, humedad, vid; Dioniso-Ariadna, *aqua fémina*. Una contradicción entre lo viejo y lo nuevo, una coexistencia de los contrarios desgarrada y no alejada, por tanto, del pensamiento vanguardista; solo que sin el embate ideológico soviético que históricamente esta le imprimió.

Andrei Tarkovski renunció al relato clásico, pero lo padeció en personajes como Andrei Rublev; personaje que bien puede alcanzar la denominación de héroe al estilo clásico, no obstante el andamiaje narrativo que pulsa desde la lógica del mosaico. El relato de Rublev está en el orden simbólico dado que luego de su padecimiento y renuncia al arte, incluso a la palabra, resurge de entre las cenizas como un ave fénix y continua creando iconos nobles y perdurables, lo mismo que el campanero que heroicamente es capaz de hacer una campana sin saber que podía hacerlo, reactualizando el legado de su padre que en el fondo albergaba y superando el miedo al castigo. Al final la enunciación fílmica tarkovskiana muestra triunfante al pintor de iconos y expresa esa espiritualidad con la luminosidad cromática del color, opuesta al blanco y negro de toda la película. González Requena observa que en estos episodios no hay nada de metáfora, sino una transubstanciación del discurso narrativo en místico, el logro de una verdad transparente y armónica como el sonido de la campana; situación que, en definitiva, representa el encuentro del sujeto con Dios. Este clasismo y misticismo que en Andrei Rublev se expresa, contrasta con los demás films de Tarkovski<sup>530</sup>.

Los personajes tarkovskianos –a excepción de Rublev– no son héroes en el sentido de ejemplificar «con su acción la virtud como fuerza y excelencia»<sup>531</sup>; si acaso son «héroes líricos», arqueólogos que recogen vestigios, notarios de signos que dan testimonio del desbarajuste del mundo que intentan salvar o personas que intentan expresar su experiencia interior. Son pensamiento y no acción; o acción absurda que no alcanza a ser acto necesario.

Héroe lo es porque afronta su tarea; pero su tarea es precisamente eso, una tarea, y no una serie de actos azarosos, porque le ha sido destinada en el campo de la palabra por aquel en

---

<sup>530</sup> González Requena, J. (1988). El Texto-Tarkovski: el cadáver del relato. En: *VVAA: El cine soviético*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, p. 319.

<sup>531</sup> Savater, F. (1983). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, p. 111.



condiciones de hacerlo: el destinador del relato. Aquel que pone en circulación la palabra simbólica –es decir, aquella que nombra: al héroe como a su tarea<sup>532</sup>.

Los personajes del cine de Tarkovski intentan cumplir con una tarea como donación para la humanidad, pero no lo logran. Lo desgarrador es que al tener conciencia de este acto, terminan autodestruyéndose en el silencio, la inmolación y la locura. Para que una tarea tenga sentido y sea eficaz, es preciso que un destinador simbólico –y no todo destinador lo es–, la done –una vez que el héroe haya aceptado lo que de prohibición ella también tiene– moviendo el deseo por el objeto, no sin antes haber pasado por diversos obstáculos. El relato simbólico que estructura el cine clásico, por ejemplo, entrecruza los ejes de la carencia y la donación; ejes que son promovidos por un Destinador que se dirige al sujeto, en primera instancia, como Ley de prohibición; que luego le dona la tarea y las condiciones para salvar los obstáculos (como luchar contra el oponente) y, además, que se muestra como padre simbólico que sanciona lo que el sujeto/héroe logra obtener como prueba de lo que se le ha prometido en el relato. No obstante, hay otro relato, uno básico que se estructura a partir únicamente del eje de la carencia. El destinador, ausente de esta experiencia narrativa, permite que el sujeto que carece del objeto de deseo, termine dándose así mismo una tarea (lo que él cree es una tarea). El sujeto (héroe) intenta realizar la tarea y se enfrenta a obstáculos que no puede salvar de manera adecuada, pues no hay donación (ni de la tarea, ni de las condiciones para emprenderla y tampoco hay juicio); así el sujeto (héroe) debilitado se pierde dilatando, demorando y suspendiendo el momento final de plenitud. Como consecuencia de esta andadura, el sujeto fracasa cuando logra estar frente al objeto de deseo buscado y padecido. Así como no es auténtica –sino autosuficiente y arbitraria– la tarea que el héroe creer darse a nombre propio, el objeto es igualmente imaginario y se repetirá sin cesar, porque no hay correlación entre las palabras (el relato) y el acto; no hay verdad alguna.

No es que la tarea no se proclame en el texto-Tarkovski, lo que ocurre es que es una proclama demasiado débil que no es un acto. En su relato no hay destinador solo carencia, por tanto no hay padre simbólico ni promesa. *El espejo*, por ejemplo, es un relato que reconstruye hechos, emociones, memoria; el destinador del film es Alexéi, el mismo narrador-protagonista que no únicamente se otorga lo que podría ser una tarea (el enunciado), sino que se otorga también la narración misma (la enunciación); en este relato no hay la

---

<sup>532</sup> González Requena, J. *Clásico, manierista, posclásico...* op. cit., p. 73. Ver: Destinador, Sujeto, Tarea, Objeto de Deseo, apartado dedicado a la Diligencia de Jhon Ford.

mediación de un tercero que, como se ha dicho, logre estructurar el relato simbólico que puebla el inconsciente.

En el relato-Tarkovski hay puro *suspense* donde el principio y el fin son debilitados, cuando no abolidos. Los personajes, digámoslo una vez más, al otorgarse a sí mismos su tarea, intentan salvarse salvando con su sacrificio a otros, así estos sufran más que se benefician; en los «héroes-líricos» tarkovskianos habita una verdad abstracta y desproporcionada que no pueden cumplir y ante la cual sucumben. Además, siguiendo las funciones del relato propuesto por Vladimir Propp, los personajes tarkovskianos no cuentan con verdaderos ayudantes, fuera de los marginales, los locos y los perros, que son más bien acompañantes. Estos personajes que parecen ayudar al «héroe lírico», en realidad lo incitan al absurdo y lo avientan al abismo.

### 3.12.2 Los modos del relato

En *Clásico, manierista, postclásico*, González Requena desde la teoría del texto observa –haciendo resonancia de Freud– que en la cultura contemporánea hay un malestar global cuyos síntomas pueden estudiarse y esclarecerse en los modos narrativos del cine. Precisa la diferencia entre los síntomas (idiolecto individual) y lo simbólico (referido por la cultura a un grupo considerable de ella), y propone la tesis de que esos síntomas que revela el texto de la cultura en gran parte se debe a la crisis y continua pérdida de los relatos simbólicos que otrora sostuvieron la civilización (mitos, tragedia griega, cuentos maravillosos, cine clásico). Esta escisión en la conciencia del hombre moderno es analizada a partir de tres momentos relevantes en la historia del cine: *La diligencia* (John Ford, 1939), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991). Tres películas emblemáticas que marcan en presencia y/o ausencia la eficacia del relato simbólico que, a partir de las vanguardias, ha sido desarticulado por la estética especular y el universo psicótico. La obra de Andrei Tarkovski, especialmente *El espejo*, puede ser enmarcada a la luz de este planteamiento, pues es más que evidente la conciencia de tal desajuste.

Se inscribe así, por derecho propio, el texto-Tarkowski, en esa historia negra de las escrituras contemporáneas que comenzara con el romanticismo –en su más amplio sentido, es decir: con la emergencia de un sujeto devorado por la conciencia de su desgarramiento– y que se prolongara en figuras insólitas pero incesantes como Dostoievski, Lautréamont, Poe, Rimbaud, Baudelaire,

Munch, Joyce, Lovecraft, Becket, Bacon, Genet, Mishima, Llovet Gracia, Fassbinder, Zulavski...<sup>533</sup>

En lugar de la obra y su verdad que sostiene la dimensión simbólica, se instala el proceso y la fragmentación expresiva de la escritura del autor, su mirada espejeante. El autor manifiesta que los críticos y estudiosos del cine no han logrado identificar contundentemente la crisis de la narración y de los ensayos vanguardistas, ni la deconstrucción cinematográfica que comenzó con el manierismo hasta el estado actual de las posvanguardias o cine posclásico. En todo caso, esta última época fulmina el relato mítico y cortocircuita la eficacia simbólica que convierte la pulsión en deseo, la energía violenta y destructiva en energía creativa y constructiva.

Al analizar las tres películas citadas y comparar las tres formas de relato, González Requena encuentra que el cine clásico pone en funcionamiento mecanismos simbólicos que hacen vivenciar al espectador y focalizar su deseo a través del deseo del héroe; el relato manierista, en cambio, se vale de la apariencia clásica como un espejo que devuelve la imagen distorsionada, escritura engañosa fruto del yo escindido; por ello, el «destinador» construye un relato ficticio en torno a un héroe que ya no transporta una palabra verdadera sino el artificio de una escena dentro de otra, como un sueño dentro de otro, desplazando la tarea del héroe hacia una tensión en la escritura misma del audiovisual, es decir, haciendo evidente el dispositivo, tal como ocurre en *El espejo*, film que estaría a caballo entre el manierismo y lo posclásico. En este sentido, por ejemplo, el objetivo de la cámara coincide con la conciencia-memoria del narrador-personaje-director, el *héroe-lírico* que actúa detrás de la cámara. Otros aspectos identificables en este tipo de relato son los *raccord* ambiguos que se ensamblan en espejo recurriendo al montaje poético o coherencia interna, las imágenes documentales que parecen montadas, las miradas a cámara, la presencia de personas y escenografías reales con atrezos expresivos e, incluso, aislados que se conectan desde el recuerdo o que comparecen como manifestaciones artísticas (plásticas) vanguardistas. La cámara, comparece ante el espectador como un personaje más que desatiende a los personajes y otea sola y conmovida; las subjetivas o semisubjetivas, generalmente, no enlazan con la mirada de los personajes, sino con fragmentos de realidad o secuencias oníricas que, en la

---

<sup>533</sup> González Requena, J., *El texto-Tarkovski: el cadáver del relato*, op. cit., p. 318. Luego de esta primera aproximación al cineasta ruso, el autor lo hará sistemáticamente con el cine de Eisenstein, Buñuel y Fincher, y muchos otros. Hay referencia de estos estudios a lo largo de esta monografía.

mayoría de los casos, identifican al personaje-narrador. Finalmente están las fotografías, los libros, las pinturas y fenómenos naturales –viento, lluvia, agua, fuego– convertidos en potentes huellas de lo que piensa o siente el narrador-protagonista, y la música ostensible y medida que arma la secuencia y agrega sentido.

Si en el relato clásico el héroe cumple con la tarea que el sujeto (destinador-padre simbólico) le dona, en el manierista esa sujeción desaparece porque el héroe duda entre la prohibición y la ley, la creencia y la irreverencia abriendo un vacío cuya andadura es el vértigo que el espectador goza. El título *El espejo* remite a una experiencia abismal y lírica que desencadena confusión y extrañeza, cuando no vértigo. La escritura está obligada a repetir imágenes, situaciones, gestos, encuadres, planos lentos de tiempo prolongado, personajes en espejo a varios niveles generacionales, historias que no parecen cerrarse sino que se suspenden, etc. La repetición, como se sabe por Freud, remite al trauma, al fracaso y es, en suma, pulsión de muerte. El director para explicar lo que ocurre en la conciencia del personaje que está en estado terminal, cita un aparte del diario de Dostoievski: «Torbellinos de ideas, sentimientos e imágenes, que se suceden en el alma a la velocidad de la luz»<sup>534</sup>. Esta secuencia de la enfermedad del personaje (interpretado por el propio Tarkovski) aparece antes del final. En el guión esta secuencia daba inicio al film: un hombre que al morir recuerda los momentos más cruciales de su vida. *El espejo* es un *déjà vu* audiovisual que no parece conocer límite alguno; el eterno retorno es su verdadera fuente especular.

No se crea que por ejemplificar ciertas estrategias manieristas con el texto-*El espejo*, se incluya sin salvedad alguna en el modo manierista propuesto por Jesús González Requena. El texto-Tarkovski no es manierista o, por lo menos, no exclusivamente. Lo que ocurre es que su manierismo filmico –a la par como define G-R. Hocke el manierismo de época– no es solo expresión de una crisis espiritual, sino que es el tomar conciencia de un mundo que se «desencaja»<sup>535</sup>. Además, en su filmografía sobrevive uno de sus rasgos como residuo nostálgico. Se advirtió esta característica con Andrei Rublev, del que no se volvió a saber sino hasta Gorchakov en *Nostalgia* y su vela encendida; pero su muerte inútil, paralela a la inmolación de Doménico, empaña el residuo clásico que podría allí haber quedado de la espiritualidad del monje y sus íconos coloridos. Después de todo, el director ruso jamás pudo

<sup>534</sup> Llano, R. *Obra y vida de A. T.*, op. cit., p. 391. (Dostoyevski, F. La mansa (relato fantástico), en *Diarios de un escritor XI/1876*, cap. I-VI. *Obras completas* (III). cit. 1968, p. 1118).

<sup>535</sup> Hocke, G-R. (1961). *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650, y en el actual*. Madrid: Guadarrama, p. 101.

sobreponerse a lo esencial de la poética dramática aristotélica de tiempo, lugar y espacio. Y aunque en *El espejo* estas unidades estén abolidas, en los films posteriores reaparecen de un modo particular. Por otra parte, los modos del relato no son casillas inconexas y totalmente formateadas, sino piezas de ajedrez en el texto fílmico de los últimos tiempos en donde no únicamente se revisa lo clásico, sino donde se fagocitan géneros y formatos, ideologías y estéticas<sup>536</sup>.

El destinador en el relato posclásico es el psicópata –continúa señalando Jesús González Requena en el libro citado–, pues el héroe que se esfuerza por proteger el bien desaparece y en su lugar protagoniza la eficacia del mal o, cuando menos, la incertidumbre y la melancolía, como ocurre con los personajes tarkovskianos<sup>537</sup>. Se ha dicho ya varias veces que estos personajes, los de su filmografía, son extraños, marginales y que aunque tienen fe y ostentan creencia, causan repudió, desasosiego; sino buscan el mal porque en sus discursos lo rechazan pretendiendo con ello salvar a la humanidad, inconscientemente hacen gestos absurdos y llevan a cabo acciones siniestras; de manera que la tarea encomendada los enloquece, los mata. ¿Quién es el destinador en *El espejo*? Antes de contestar a esta pregunta vale rodearla con una observación que viene al caso proveniente del libro *La tarea del héroe* de Fernando Savater:

El héroe nunca olvida quien es, para así poder, finalmente, llegar a serlo; en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen que es de donde viene la fuerza y determinación. Recordar el origen suele equivaler a no olvidar por qué salió uno de casa<sup>538</sup>.

*El espejo* hace parte del territorio donde memoria y origen se corresponden. Alexéi, su protagonista-narrador, transcribe su pasado en una mezcla de espacios y tiempos, buscándose

---

<sup>536</sup> La cinematografía posclásica, sobre todo americana fagocita todas las estrategias del espectáculo. En El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad (op. cit.), Jesús González Requena ya había identificado este rasgo en donde el deseo se encuentra atrapado en una economía fetichista, especular y seductora que desimboliza el relato y fulmina su trama y, donde la mirada a cámara, «es el cordón umbilical visual y escópico que liga al espectador con el espectáculo televisivo» (op. cit., p. 106). En la pantalla televisiva siempre hay alguien interpelando al espectador, incluso en momentos en que el género televisivo no lo requiere. Concluye el autor que si se aboliera al locutor o al presentador, por ejemplo, no se alteraría la información. En la actualidad ha crecido esta tensión e hipérbole narcisista, pues los reality y talk show están a la orden del día.

<sup>537</sup> En *Duelo y melancolía* (1916), Sigmund Freud plantea que el objeto perdido del melancólico es el yo mismo, a causa de una regresión libidinal al estadio del espejo del narcisismo primario, en el cual el yo y el objeto de amor son uno solo. Luego en *El Yo y el Ello* (1923), complementará que, a diferencia del «duelo» que le permite al sujeto renunciar al objeto perdido, reencontrando su investidura narcisista y deseando de nuevo, el melancólico renuncia a su yo, conduce a una renuncia radical, de abandono, «dimisión deseante», que abre el pasaje a la locura y al acto suicida (Cf. Chemama, R. (2002). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 269-270).

<sup>538</sup> Savater, F., *La tarea del héroe*, op. cit., p. 123.

en esa maraña histórica y de vestigios familiares, pues «el verdadero héroe nunca olvida quién es». No obstante, Alexéi no da literalmente la cara y comparece ante la historia detrás de la cámara. Si recordar el origen equivale a recordar por qué se sale de casa, esto no es posible en Alexéi-narrador (alter ego del director) sencillamente porque nunca sale de la dacha/madre. Es más, y esto es ominoso, esa casa tan amada que hasta en los sueños parece no dejarlo entrar, se le viene a pedazos cuando lo logra. ¿No será que esta ambigua situación de apertura y cierre que le impide irse o entrar a la casa, lo vuelve loco hasta el punto de que decide deshacerse de ella prendiéndole fuego como ocurre en *Sacrificio*? Quizá no sea necesario ir tan lejos. En *El espejo* existe también el incendio de una casa asociada a la ausencia del padre, y se reitera la imagen de unas manos siempre ansiosas que enigmáticamente arden en llamas, aunque no les pasa nada. De otro modo, en el principio del film, el travelling sale de la casa-materna y al final no vuelve a ella porque es capturado por la naturaleza, esa *gran dacha* donde vaga como fantasma la madre perseguida por su hijo que corre detrás de ella, ese niño que el narrador fue y que sigue siendo.

### 3.12.3 ¿Quién es entonces el destinador?

El propio protagonista se destina a sí mismo una tarea: poner en escena los recuerdos más vívidos, esforzándose por no agregarles nada «bonito», nada ajeno a su propia naturaleza; es decir, había que dejarlos tal como son y como ocurrieron, no importa si son o no agradables. Por cierto que «los sueños más interesantes y más terribles son aquellos que se recuerdan hasta en su menor detalle», escribe Andrei Tarkovski<sup>539</sup>. Son lo real, entonces. El cineasta quiere contar sus fantasmas traumáticos; pero no puede hacerlo más que a partir de «recuerdos encubridores», tal como lo supone el psicoanálisis freudiano. La memoria consciente selecciona recuerdos que dice son auténticos; pero que no son más que fantasiosos y que encubren la memoria inconsciente que carga con deseos conflictivos. La novela familiar del neurótico, dirá Freud, es el mito originario que el niño fabula para resolver el conflicto edípico<sup>540</sup>. En este sentido, escribe Tarkovski que:

<sup>539</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 93.

<sup>540</sup> Freud, S. *Novela familiar del neurótico* (1972). En: *Obras completas* (IX). Madrid: Amorrortu. [1908]. El niño fabula dos historias a lo largo de su evolución psíquica a medida que se separa de los padres: o es un niño expósito o es un bastardo. A partir de aquí elabora la herida narcisista de no ser el único objeto de amor de la madre y la rivalidad con el padre por ser obstáculo de su deseo. Esta sería una suerte de pautas imaginarias para que el sujeto cree su novela familiar, que es normal en el universo infantil, mas se puede volver patológica cuando se reelabora sin superarse. Es, igualmente, interesante el texto de Marthe Robert, *La novela de los orígenes el origen de la novela* (Madrid, Taurus, 1973). Su autora, siguiendo a Freud, desarrolla el porqué del deseo de construir relatos y ficcionalizar la vida. Si, en un principio, el niño diviniza a sus padres convirtiéndose



La infancia es fundamental para lo que podríamos llamar la psicología del artista. Un poeta, un artista, tiene la imaginación y la psicología de un niño: sus impresiones del mundo son inmediatas, por profundas que puedan ser sus ideas acerca de él. Además, el artista se refiere necesariamente a su infancia, vive en ella como un parásito, como un insecto sobre el árbol. Cuando gaste todo lo que había acumulado en ella, se habrá hecho mayor, y la madurez significa el fin.

Estoy de acuerdo con Proust en que todo trabajo artístico descansa sobre la memoria, porque es un medio de hacerla real. La memoria está en la base misma de la creatividad; son los recuerdos lo que le dan soporte. [...]

Ahí, en la memoria, en sí mismo, es donde el artista encuentra fuerzas, las fuentes y las raíces para definir su propia posición dentro de la construcción artística. En mi filme, sin embargo, el personaje se refiere a su pasado para liberarse de diversos complejos<sup>541</sup>.

Como todo el arte moderno, el cineasta encuentra riqueza creativa en su infancia, y en la infancia, y es esta la que motiva su arte; de cierta forma el mundo de la infancia tiraniza a muchos artistas. Sin embargo el narcisismo primario, la melancolía de esa pérdida originaria y los «diversos complejos» de los cuales quiere liberarse el personaje, son aspectos de la vida rodeados tan solo con palabras débiles, palabras que no puede localizarlos, que no pueden decir lo quisieran decir. Ante esta carencia no queda más remedio que mostrar los «diversos complejos». Tarea por demás difícil si atendemos a las dinámicas estímulo/recuerdo, percepción/imaginación, pues nadie evoca los recuerdos tal como sucedieron; con el tiempo los estímulos se debilitan devolviendo los recuerdos a la mente cada vez más distorsionados, extraños, fragmentados. De suerte que algo de la imaginación y del inconsciente se cuele en sus intersticios, sin que el sujeto note que así sucede.

Esta tarea que involucra la experiencia propia y la experiencia y sentimientos de los demás, no puede ser más que confesional o evocadora de cosas que debiendo permanecer ocultas saltan a la vista, que regresan intentando superar satisfactoriamente una experiencia

---

en niño-Dios, dado que estos construyeron un paraíso para habitar en él, entonces qué pasa ¿cuándo la familia se resquebraja y entra en contacto con el mundo externo? Se inventa un relato de nobleza donde sus padres comparecen como dioses o reyes atenuando la vergüenza de la crisis familiar. Marthe Robert considera que la novela familiar comienza cuando el niño acentúa la oposición entre la madre próxima e indigna (condenada al ostracismo familiar) y el padre lejano, noble (siempre de viaje), destinación que establece la diferencia sexual y destruye el núcleo primario.

<sup>541</sup> Llano, R. *Obra y vida de A. T.* (I), op. cit., p. 397 (Tarkovski, A., Cinematografhe No. 35 (II/1978), p. 26).

pasada, un deseo insatisfecho. El espectador de *El espejo* está frente al *déjà vu* de lo siniestro: abandono del padre, escena primaria, deseo incestuoso, anhelo de eternidad, culpa, eterno retorno, crítica a la palabra que, paradójicamente, no cesa de decirse. En el relato posclásico la palabra carece de simbolismo, o cuando menos está rota y alucina; su psicosis no guía sino devora, arrastra a lo oscuro de la condición humana. González Requena, por ejemplo, observa en la escena de la autopsia de *El silencio de los corderos* de Jonathan Demme (1991), que la agente Starling encuentra en el lugar donde se articula la palabra, en la garganta del cuerpo asesinado, la polilla de la muerte. En *El espejo* el narrador usando palabras dice que las palabras «no pueden transmitir todo lo que siente el hombre, son débiles, les falta fuerza». Diríase que el lugar de la palabra es un continuo tartamudeo, un relato que se reinicia continua y fragmentariamente; y esta pulsión que lo habita no es otra que la pulsión de la muerte, en sus máscaras de fracaso y culpa. En el *travelling* melancólico al final del film, la cámara y con ella el narrador-personaje-director son devorados por la naturaleza. En *Nostalgia* y *Sacrificio*, la palabra se ahueca y cesa para dar paso a la imagen del suicidio, la mudez y la locura. Dura constatación la que hace Tarkovski en su filmografía; como todo gran artista interrogó con pasión el arte y el cine, y se interrogó también así mismo; con el lenguaje expresivo y poético que tuvo a su alcance, dejó una lúcida advertencia humanista al mundo masificado, tecnificado y globalizado de nuestros días.

### 3.12.4 La nostalgia de lo clásico

Un texto de González Requena, con respecto al cine europeo cuyas ataduras con el americano son mayores que sus diferencias, enlaza perfectamente con un autor de esa generación como Tarkovski que, como ya se ha dicho admiraba a Buñuel, a Bresson y a Bergman:

Compartiendo una común posición deconstructora frente al universo simbólico del relato clásico, el film postclásico europeo se conformará como un cine del distanciamiento y la escritura, mientras que el americano, en cambio, se configurará como un cine de la inmediatez y del espectáculo. Pero, en cualquier caso, por una u otra vía, ambos se alejarán igualmente de esa distancia justa —ni excesiva en la lejanía, ni excesiva en la proximidad— que constituyera el rasgo mayor de la puesta en escena clásica. De esa distancia justa, recordémoslo, que venía determinada por la ley simbólica que hacía posible la constitución del deseo y del sujeto. Frente a ella, la frialdad del cine postclásico europeo será la de un deseo en continuo

desvanecimiento, pues siempre incapaz de cristalizar –de ahí la anomia radical que reina en los universos de Antonioni, Bergman o Godard–, mientras que el extremo ardor del hollywoodiense será el de uno que se desintegra en la misma medida en que se abisma en un goce extremo y letal –Lynch, Cronenberg, Demme<sup>542</sup>.

La crisis o expulsión del héroe de la imaginación artística, que comenzó con el romanticismo y se afirmó con las vanguardias es un rasgo consolidado en todo este ramillete de cineastas nombrados. En el texto fílmico buñueliano, surrealista por excelencia, González Requena recomienda leer con sospecha *el sentido tutor* sobre la pretendida escritura automática que parece deconstruir el texto clásico, proclamar un sujeto soberano de la escritura «que se afirma sobre las cenizas del orden simbólico» y matar al padre mediante actos de enunciación burlones y agresivos e imágenes caóticas; sin embargo, en el centro del texto fílmico late, en algunos casos, «por inversión» y en otros por ausencia, eso que el surrealista intenta negar a toda costa: la eficacia simbólica del relato clásico. De suerte que, «contra la fantasía vanguardista, nada queda resuelto con el asesinato del padre: tiene lugar, en cambio, el retorno del fantasma persecutorio»<sup>543</sup>.

Fragmentar el relato de manera radical, negar todo sentido a la escritura fílmica es, en últimas, imposible; pues la lectura no puede ser borrada por esa explosión psicótica sino, a lo sumo, obstaculizada por el eufemismo y troceado de la imagen. Aunque la ausencia total del relato puede ser posible, no lo es, en cambio, la del orden discursivo. Tarkovski se levantó contra lo clásico, pero no podía evitar la nostalgia entre sus ruinas, y por eso hay contaminación manierista en su escritura. La experiencia del sujeto y el análisis textual tienen aquí su tarea y su sentido. En los textos posclásicos, tales como *La edad de oro* de Buñuel, *El espejo* de Tarkovski o *El club de la pelea* de Fincher, para solo nombrar los que ya se han citado, el sentido se mimetiza en ese estallido de imágenes tan inconexo como escandaloso, hasta que habita de nuevo en el sujeto constatando la presencia de algo que allí, en su interior, lo ancla. No en vano el cineasta ruso escribió en *Esculpir en el tiempo* que un sujeto humano fuera del tiempo está condenado a la locura. Al protagonista de *Sacrificio* le alcanzó este postulado.

El escándalo que proclamó André Bretón en el *Segundo manifiesto surrealista* (1930),

<sup>542</sup> González Requena, J., Clásico, manierista, postclásico, op. cit. p. 584.

<sup>543</sup> González Requena, J. (2008). *La diosa que habita Luis Buñuel. Amor loco en el jardín*. Madrid: Abada, p. 150.

acerca de que el acto surrealista más simple consistía en salir a la calle con un revólver y disparar a ciegas contra la multitud, fue visionario, pues «lo imaginario es lo que tiende a convertirse en realidad». Hoy esta proclama se ha cumplido a cabalidad, y no únicamente a manos de los gobiernos totalitarios y fascistas, sino en las instituciones y fábricas, en los hombres de a pie a los que ya no les alcanza la palabra, la reflexión y la crítica. Las noticias televisivas dan cuenta, en medio del consumo publicitario, los programas de asesinos en serie y los desastres naturales, de innumerables psicóticos que llevan a cabo sus performances siniestros en centros comerciales, cines, escuelas y universidades. Es conocida la carta que André Breton escribe a Luis Buñuel en 1955, a propósito del «llamamiento público al asesinato» y que el cineasta consideraba representaba *Un perro andaluz*: «Es triste tener que reconocerlo, mi querido Luis, pero el escándalo ya no existe»<sup>544</sup>. No obstante este balance que hace el principal fundador del surrealismo hace más de medio siglo, muchos de los artistas actuales parecen omitirlo e insisten en la aprehensión esquizofrénica del espacio como una «posesión convulsiva» que devora al sujeto, según anota Roger Caillois, para quien la condición psicológica en la que el sujeto se encuentra crudamente expuesto a su exterior, es un diagnóstico social generalizado. De manera que el surrealismo, que primero estuvo al servicio de la revolución socialista, luego se pone al servicio del capitalismo «revolucionario»<sup>545</sup>. La cultura industrializada de la posmodernidad, en tanto es creatividad y producción cognitiva, es usada como herramienta política y se ubica en el centro de los procesos de producción y de consumo. El arte, en las condiciones que establece el orden neoliberal, entra en el perverso conflicto de su autonomía, en la necesidad de justificarse y ser útil. Si otrora el arte se mantenía a distancia de la realidad, hoy, más que nunca, es un nicho dentro de ella que sucumbe al diseño y a la decoración.

Concluyendo, se puede decir, que sin destinador (o donador) y sin tarea que el héroe deba cumplir con su deseo, no hay relato; apenas entradas a la narración y movimiento. El protagonista, atendiendo una carencia, comparece en el film como huella de la realidad (imágenes-fragmentos) y anhela dolorosamente lo absoluto. En *El espejo* no hay héroe de acción sino un personaje enfrentado a la tensión simbólica de la palabra, un lírico visual, melancólico y esquizoide que no acata la ley ni confía en la palabra; en realidad no tiene tarea que cumplir, pues solo le importa la verdad desnuda de los recuerdos, «la esfera emocional de cada situación y de cada imagen de la memoria». En su lecho de muerte, el héroe-lírico de *El*

<sup>544</sup> Tomado de González Requena, J., *La diosa...* op. cit., pp. 70-71.

<sup>545</sup> Foster, H. *Belleza compulsiva*, op. cit., pp. 328-329.

*espejo*, como una estremecida proclama al hombre contemporáneo, y sabiéndose un pájaro que no puede ya volar, se declara impotente y egoísta: «¡Dejadme en paz! Yo solo quise ser feliz», dice. Culpable de no haber podido pagar la deuda contraída con la vida y de no haber correspondido a quienes lo aman, se afirma en los otros repitiéndose en los sueños, los recuerdos y las emociones, como en un espejo roto que precisa ser unido, hasta que ya no focaliza ningún deseo y se pierde en sus pulsiones reintegrándose a lo real de la naturaleza, que es el otro lado del espejo donde estuvo siempre convocado.

## CAPÍTULO CUARTO

### CONCLUSIONES

#### **Al pie de la letra**

En la andadura por el texto-*El espejo* de Andrei Tarkovski, a la luz de las nociones nucleares de la Teoría del texto y el Análisis textual desde el posicionamiento que hace Jesús González Requena, se pudo advertir que el Lenguaje es movilizadado en su totalidad no por el deseo en cuanto relato que carga una promesa, sino por su déficit en tanto fascinación que el narrador-personaje (alter ego del director) experimenta con el objeto del deseo: su madre. El sujeto escindido emerge en los intersticios de la enunciación fílmica, en las fisuras y huellas que desata la experiencia de lo real que en *El espejo* habita. Este sujeto que no existe a priori ni es racional, sino inconsciente, tartamudea sin saber quién es o qué dice produciendo diversos efectos de sentido, y se materializa y apasiona en los límites donde el relato parece desvanecerse por completo; por ello es tarea apalabrar simbólicamente esa pulsión deconstructora, darle forma a lo indecible (el espacio sagrado del texto artístico) e inteligibilidad a lo real de la ausencia del padre, de la experiencia de castración, del incesto, de la pulsión de muerte, en tanto escapa al orden de los signos y al de las imágenes. Lo textual como ámbito estético interrogó la verdad del sujeto desestabilizando las respuestas fijadas proclamadas como tutoriales. El análisis del texto-*El espejo* desató la experiencia del sujeto de la enunciación y del inconsciente a través de una lenta e insistente reescritura al pie de la letra.

#### **Memoria y creatividad cinematográfica**

Recorrer la producción cinematográfica de Andrei Tarkovski desde *El espejo* permitió una doble lectura: en primer instancia, ubicar el lugar nuclear del film en el conjunto de la obra del cineasta enlazando la concepción estética acerca del arte y del cine en particular, que dejó escrita en *Esculpir en el tiempo* y *Martirologio* como marco de referencia para que sus películas fueran comprendidas en sus términos. Hecho significativo si se tiene en cuenta que su cinematografía proyecta un exacerbado romanticismo y la sensación extraña de ser un arte anacrónico al tiempo que experimental. Así, la imagen es la observación de un hecho en el tiempo, una revelación de lo absoluto y lo verdadero con alcance universal; el cine es el arte más intimista y realista y, en tanto que espejo de la naturaleza es un acto vital; el cine es



sueño y memoria creativa que difumina las fronteras entre la realidad y la fantasía; el film es el resultado de «la calma olímpica de la forma»; el director, sin otra mediación que las emociones, ofrece su mundo interior al espectador, que tiene que completar la obra fílmica con sus propios vínculos poéticos; la banda sonora debe crear una extensión de las imágenes construyendo un mundo paralelo.

*El espejo* (1974), es el eje biconvexo que ayuda a comprender las repercusiones y efectos de sentido en toda la producción cinematográfica del director ruso: la anterior [*Los asesinos* (1958), *El violín y la apisonadora* (1960), *La infancia de Iván* (1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972)] y la posterior [*Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986)]. Las relaciones intertextuales de *El espejo* con el contexto cultural ruso descubrieron influencias decisivas para la obra de Tarkovski; por ejemplo, pintores como Andrei Rublev le mostraron que frente a la realidad fragmentada y turbulenta, la imagen es un icono religioso inmediato a la emoción y que se eleva al absoluto. De escritores como Aleksandr Pushkin, León Tolstoi y Fiódor Dostoievski rescató el misticismo creativo, el sacrificio y la libertad; el nacionalismo resultado de escuchar “la voz del pueblo” a través de la memoria originaria y el alma de la tradición; el naturalismo que disuelve la ficción en la vida cotidiana y que promueve el arte como imitación de la vida. Con la cinematografía soviética se sintió cercano a los cineastas Alexander Dovzhenko y Mijail Romm. Del primero le interesó la emoción que supo imprimirle a los personajes, los planos lentos y los encuadres de la naturaleza a los que dotaba de cierta armonía misteriosa; pero sobre todo, le llamó la atención la estética del oxímoron, ese procedimiento romántico que intenta fusionar los contrarios; no en vano, lo llamó el verdadero poeta del cine. De Romm, su maestro en la escuela de cine, Tarkovski tomó el detalle expresivo, el control de la palabra y lo básico de la escultura fílmica: a los grandes volúmenes de arcilla (imágenes y sonidos) los sostiene un armazón de hierro (la idea), siendo preciso ocultar, en lo posible, el tosco andamio. De igual manera se evidencia la ruptura que Tarkovski lleva a cabo con el montaje intelectual de la vanguardia soviética, en especial con Eisenstein, puesto que por fuera de la causalidad narrativa, realiza un montaje rítmico y emocional que respeta el tiempo interior de la toma.

La otra lectura que suscita la conexión de *El espejo* con la filmografía tarkovskiana —evitando el significado último de la psicobiografía— son las resonancias de ciertos rasgos biográficos del director en sus films como trabajo creativo de la memoria. Es innegable el espejeo de los sucesos familiares, de la infancia y juventud, del padre poeta-militar y,

especialmente, de la madre en tanto encarna la tierra, historia y cultura soviética. El agua, molecular en el universo fílmico tarkovskiano, es metáfora materna y eterno retorno de la naturaleza; espejo del tiempo, de las generaciones, la memoria, el sueño y el acto creativo. El agua y el fuego es lo real librando una batalla en el exterior e interior del sujeto y, aunque el agua está por todas partes, jamás puede someter y apagar el fuego. La filmografía tarkovskiana es todo un palimpsesto de temas, personajes e imágenes que se reescriben constantemente; así, por ejemplo, aspectos formales como el prólogo y el epílogo; la dacha, la madre, la música y los sonidos de la naturaleza; las escenografías devastadas, húmedas y enlodadas, siempre en ruinas; el agua, el fuego, el aire y la tierra que coexisten en una pugna eterna que los une (*Eros*) y al tiempo los separa (*Tánatos*); los personajes que encarnan a artistas, locos o seres marginales invadidos por tensiones emocionales que transitan una verdad indecible.

Si los personajes tarkovskianos se enlazan poéticamente pareciendo ser uno con diferentes rostros, es porque a Tarkovski le interesa el hombre y el universo que encierra dentro de él, y no los efectos exteriores ni el relato clásico, pues considera que para expresar el sentido de la vida humana «no hace falta en realidad ninguna concatenación de acontecimientos». Sin embargo, después de *El espejo*, en los tres últimos films (*Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio*) se reencontrará con las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción que había intentado asumir en sus dos primeros films; más la narración —debilitada en el relato— continúa fragmentada, inacabada y se torna abstracta. Los protagonistas tarkovskianos replegados sobre sí, agujereados por dentro y desde afuera, no pueden lograr que el árbol seco o de raíces invertidas que ata el primer film con el último, repitiéndose desvincijado y enmarañado en casi todos, renaciera alguna vez; no hubo destinador que ejerciera como padre simbólico y que prometiera un relato donde esa tarea fuera posible.

### **La diosa es atractiva y repulsiva**

La razón comunicativa desecha las imágenes enigmáticas e incoherentes y homogeniza las múltiples voces que despliega la subjetividad, o las explica como defecto del sistema cognitivo del film donde todo coincide o debe coincidir. El texto artístico no es inteligible, pues es el blanco de lo real, ese desgarré que fuera de los signos y las imágenes no es articulable e imposible de soportar. En esta frontera insondable del lenguaje se instala el *punto de ignición* (González Requena); esa cronotopía concreta del texto fílmico del cual el

sujeto nada sabe; esas rupturas y punzadas que reclaman insistentemente una lectura y escritura al pie de la letra. La dilucidación que Tarkovski hace del pintor del *cuattrocento* italiano Vittore Carpaccio, en *Esculpir en el tiempo*, ayuda a comprender el punto de ignición en el *texto-El espejo*; pues en la obra de este artista todo entusiasmo la imaginación y el espectador puede durar horas hasta que empiece a encontrar algún tipo de armonía. En sus murales hay una tensión psíquica que fascina y atemoriza, movilizándolo en el espectador la sensación de que en algún momento «se le explicará lo inexplicable». Desde luego que este poderoso rasgo, tan realista como fantástico, se encuentra en Leonardo da Vinci, el pintor tutelar de Tarkovski y a quien cita visualmente en el film.

En la secuencia denominada *La casa del espejo* acontecen imágenes pregnantes y desconcertantes que movilizan el inconsciente; tan dramática como lírica transcurre en una casa en mitad del bosque y es tan deseante como resistente; valga decir atractiva y repulsiva, para recoger la figura en oxímoron que guía la estética tarkovskiana. El espectador asiste a una cascada de imágenes en cuyo núcleo se desencadena lo siniestro en tanto los personajes padecen un estado de angustia por lo que hacen e interrogan: la maternidad, el aborto, la identidad, el deseo sexual, la violencia de la guerra, la memoria, la experiencia de castración, la muerte. María, Alexéi/narrador y Nadezhda Petrovna viven cada uno su experiencia sin poder comunicarse de manera efectiva entre ellos. La verdad que late en el «secreto femenino» es desmantelada y al tiempo disfrazada (*denegada*) en la composición ficcional de la leche que gotea y la lámpara que se apaga, la identificación especular de Alexéi, la decapitación del gallo, los aretes que no se venden y el cuerpo de la diosa-madre que levita.

La ignición textual no solo desencadena un procedimiento de lectura y escritura, sino que también paraliza; fue necesario distanciarse y recorrer en varias direcciones el film, y la lectura se tornó lenta: así, del inicio o prólogo (la estética del tartamudo) iba al centro del film (la realidad es increíble), y de ésta al final o epílogo (el retorno ventral); en otros momentos la ignición se tornó espejismo y desplazó la concentración a secuencias como la escena primaria (el desmoronamiento del sujeto del inconsciente), la dacha gótica (la puerta cerrada) o el sueño reiterativo (la imposibilidad de entrar a la casa); sin embargo, el regreso a *la casa del espejo* como sentido nuclear fue inevitable. *El espejo* es sin duda una película laberíntica, con episodios que pueden parecer aleatorios, carentes de organización; sin embargo otra lógica, una poética los motiva y secuencializa.

Varias isotopías ponen cierto orden textual a la mirada espejeante del film: una es el viento, metáfora de la ausencia/presencia del padre que rodea la dacha, que la azota y se marcha, y las voces *acusmases* (Michel Chion) del narrador-protagonista y del padre poeta, omnipotentes, atemorizantes, melancólicas. Las palabras no explican las imágenes, sino que crean un mundo paralelo como la banda sonora, multiplicando los efectos de sentido. La presencia de los poemas de Arseni Tarkovski revelan la identificación conflictiva entre el padre y el hijo, en el centro mismo de la conciencia creativa. Si Arseni (el padre) era poeta verbal, Andrei (el hijo) lo será de la imagen. Si las palabras son débiles –decía Tarkovski–, la imágenes son fuertes, absolutas, bellas, eternas; he allí el perfil agonístico con sus padres artísticos (Bach, Da Vinci, Nietzsche, Pushkin, Dostoievski, Bresson) y con su padre biológico no a nivel edípico sino a nivel imaginario, en la expresión poética.

La casa es otra isotopía, en ella la madre bordea los límites entre el recinto y el bosque, junto a ella las puertas y la imposibilidad de abrirlas, o cuando están abiertas el niño accede en medio del suspenso hacia algo siniestro que se precipita; tales son las imágenes de la mano que acosan desde la sombra o el pavoroso viento que libra un combate con las cortinas en el umbral de la habitación. Lo propio ocurre en algunos momentos del film con la cámara que en subjetiva franquea la prohibición y logra otear por entre las habitaciones sin detenerse, pues algo la hace huir. Las mujeres reinan en las entradas de las casas; ellas obstruyen y/o permiten el paso hacia su interior. Inevitable asociar el borde topológico adentro/afuera donde se mueve el inconsciente, con las isotopías prohibición/transgresión, afecto/rechazo que se leen en la leche arrojada al piso por una campesina frente al hijo y su madre, en la que gotea mientras Alexéi se mira indescifrable en el espejo y en la imposibilidad del niño de beber la leche del jarrón. La leche asociada a lo nutricio y materno no puede ser consumida; la madre se ve siempre a distancia de su hijo, extraña e inalcanzable.

Los espejos componen una potente isotopía que, desde el inicio hasta el final del film, se formulan como modos de representación de la realidad (la televisión, el cine, la fotografía), metáfora de la historia y la memoria (identidad, generaciones, cultura) o del acto creativo (lógica poética, conciencia imaginaria entre la palabra y la imagen). En *El espejo* todo se refleja y repite: personajes (los mismos actores); movimientos de cámara y fotografía (el travelling, los sepías, el blanco y negro); objetos escénicos (el jarrón, el libro, la mesa, el cuchillo); materias (leche, agua, barro, árboles); espacios escenográficos (la dacha, el apartamento); ambientes sonoros (música, sonidos naturales). Frente al espejo de la casa del

bosque algo alumbra y apaga; tiene lugar una de las experiencias más dolorosas y conscientes de cuantas hay en el film; lo demuestra la imagen del espejo que arde literalmente en llamas, insertada en la introspección que lleva a cabo Alexéi a los trece años. Esta escena que interroga su identidad rima con el «secreto femenino» que comparten su madre y Nadezha en la habitación contigua a puerta cerrada, y con la mirada del narrador-personaje detrás de la cámara. Es una escena que en seguida reenvía a otra interrogación identificatoria de Alexéi a los cinco años, vinculando una capa del pasado al presente: después de ser perseguido por el tempestuoso viento que coincide con la voz en off del poeta-padre, el niño entra a una habitación sombría y frente al espejo intenta beber la leche del jarrón que soporta entre sus manos, pero fracasa; entonces nace como Orfeo teniendo que vivir con ese deseo no cumplido; de repente atraviesa el espejo en dirección a una “Eurídice pobre” (voz en off del poeta) para devolverla a la vida, pues del otro lado está el agua del estanque en donde el niño nada en dirección a su madre que lava la ropa en un manantial del bosque.

Los espejos, las puertas, los umbrales de la casa y el jarrón (con flores, con leche, con un reloj de cuerda), espejean como vivencia insatisfecha, narcisismo, prohibición, culpa y acto creativo melancólico. La conciencia fagocita otras conciencias, las voces son fragmentos de otras voces en la estela de lo que el propio Tarkovski denominó «la sangre, la cultura y la historia», o «la niñez, la patria, la tierra». El acto creativo que se formula aquí asocia *imágenes-tiempo directas* (Gilles Deleuze), memoria traumática, naturalismo pulsional, materialismo surreal; toda una cinematografía como espejo del sujeto moderno. Una ambigüedad original, una diosa atractiva y repulsiva recorre el film de Tarkovski. Frente al cine irónico, lúdico y de denuncia de su tiempo, *El espejo* es poético y filosófico; su material formal es experimental y se acerca al cine de ensayo.

### **Sueño, memoria, naturalismo**

*El espejo* es el esfuerzo creativo de Andrei Tarkovski por representar el sueño, el tiempo y la memoria en los límites de la realidad. La lógica del sueño es el modelo inusual, conflictivo e inesperado que combina elementos por completo reales. Los recuerdos de infancia son demasiado valiosos y deben someterse a las propiedades de la memoria, de allí que las imágenes-recuerdo terminen subordinadas a las imágenes-tiempo. En lugar de una lógica de sucesos convencionales en donde el héroe clásico es definido por sus acciones, en *El espejo* se muestra el mundo interior del narrador-personaje. Tarkovski piensa –en la línea

de Dostoievski— que la lógica de la poesía similar a la del sueño es igual a los acontecimientos de la vida, pues no hay nada más fantástico e inverosímil que la realidad; de allí que se trastoque la cronología del tiempo acentuando en la intemporalidad, los géneros borren sus fronteras disfrazando los datos de la realidad, el relato se desarticule caracterizando al héroe como lírico, y se complique la forma al desajustar la enunciación fílmica tornándola repetitiva. Así lo demuestra la carga emocional del travelling que comprime o dilata el tiempo, la mirada abarcadora, realista y lenta del plano secuencia que intenta fijar el ritmo interior de los personajes y las cosas en la toma, y el particular uso cromático de la fotografía en donde, por ejemplo, el sepia o el blanco y negro jamás iconizan lo convencional, ni representan el pasado, los sueños o el presente. El recurso generalizado del flashback para visitar los recuerdos o el pasado, no es posible en la filmografía de Tarkovski. Todas las técnicas visuales están en función de crear estados poéticos que desacomodan la realidad en procura de un orden emocional universal que convierta al espectador en un co-creador que cierra la historia.

De esta manera el director ruso se desplaza de la narración tradicional que lentamente iba minando en sus filmes anteriores —*La infancia de Iván* (1961), *Adrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972)—, a la «lógica poética» en *El espejo* (1974). De la acción dramática cuya ilación temporal se estructura a partir de la causa y el efecto a la representación cinematográfica estática e interiorizada, se experimenta un tiempo subjetivo similar a la lectura de un gran poema cuyo tiempo presente, pasado y futuro se engarza como un collar por el deseo, según lo supuso Freud a propósito del creador literario y el fantaseo (1907). El relato en *El espejo*, si es que todavía se puede hablar de relato, no avanza cronológicamente sino que retrocede en fragmentos; no se desarrolla buscando transformaciones sino que da vueltas en su eje. Va hacia el pasado no para evaluarlo a la luz del presente y continuar hasta clausurar el relato, sino que encuentra que el pasado se reactualiza en el presente como capas que debiendo permanecer ocultas reaparecen. Del sujeto de la enunciación a la mirada sin sujeto, del relato como unidad al espejeo, a la enunciación desimbolizada, a la forma ostensible y opulencia de la imagen. Lo que hay es un sujeto perseguido por un sueño, uno que se objetiva como deseo de algo que carece y es imposible de tener; de allí la inagotabilidad de la escritura que retarda la resolución del conflicto.

*El espejo* es un texto sinestésico en donde Tarkovski pretende integrar y procesar todo tipo de discursos y textos desvaneciendo sus diferencias (autobiografía, historia, cultura),



géneros literarios (dramático, épico, lírico, ciencia ficción), géneros cinematográficos (argumental, documental, experimental, ambiental), técnicas cromáticas (sepia, blanco y negro, color), tecnologías audiovisuales (televisión, cine, fotografía), elementos de la naturaleza (aire, fuego, agua, tierra), y sublima lo vulgar de la naturaleza y los estados psíquicos (ruinas, datos de la realidad, sueños, fantasías), haciendo memorables los lugares (la dacha, el campo) junto a las vivencias de quienes estuvieron cerca de su vida y obra (su madre, hermana, padre, esposa, hijo, las mujeres que lo criaron, unos cuantos amigos, el equipo de realización, los exiliados de la guerra). Como en el cine posclásico, *El espejo* lo devora todo en procura de una escritura ideal de autor que responda, como él mismo dejó escrito, al «¿por qué debería un sueño perseguir tanto a un hombre?» y «¿por qué mi madre es inmortal?»

### **La carencia del héroe lírico**

Ordenar todo ese material diverso e íntimo, público y familiar, reflexivo y emotivo no es nada fácil. La escritura tarkovskiana intenta dismantelar el inconsciente mostrando la naturaleza real de las cosas, su detritus y pátina; es una escritura volcada al proceso, a las emociones que producen las conexiones poéticas de las imágenes esculpidas de tiempo. En el universo creativo de Andrei Tarkovski *El espejo* es un sueño que no acaba nunca, por eso constituye el eje pulsional de su escritura fílmica. El relato no es nunca narración del deseo de un sujeto que intenta cumplir con una tarea en busca de su objeto —según la definición de González Requena—, porque el protagonista-narrador (alter ego del director) no intenta cumplir con ninguna. En el relato simbólico que estructura el cine clásico se entrecruzan los ejes de la carencia y la donación, promovidos por un destinador como Ley de prohibición que dona la tarea y las condiciones para salvar los obstáculos y, además, que se muestra como padre simbólico que sanciona lo que el héroe logra obtener como prueba de lo prometido en el relato. El héroe clásico es empujado por una fuerza o energía que lo hace avanzar.

En cambio en los textos posclásicos como *El espejo*, la narración es básica puesto que se estructura a partir únicamente del eje de la carencia; así el destinador, ausente de la experiencia narrativa plena que permite obtener el objeto de deseo, cede el paso al héroe-lírico carente de sujeción simbólica que no narra ningún trayecto y que termina sometido a la fascinación —no así a la obtención— del objeto de deseo, a la espejeante posibilidad de que todo vuelva a ser. El héroe lírico se enfrenta a los obstáculos de manera inadecuada y fracasa

cuando logra estar frente al objeto de deseo, porque lo suyo es recordar, imaginar, señalar, pensar, emocionarse. Si no hay donación de la tarea ni de las condiciones para emprenderla, tampoco hay juicio; así el héroe lírico narcisista y melancólico se pierde dilatando y demorando el momento final de plenitud. La tarea autosuficiente que el héroe cree darse a nombre propio, cual es la de mostrar «la catedral de los recuerdos» (Marcel Proust) que la memoria re-crea para pagar la deuda contraída desde el nacimiento, es imaginaria y se repetirá sin cesar porque no hay correlación entre las palabras (el relato) y el acto; no hay verdad simbólica justa, aun cuando hay una verdad íntima que el director-narrador-personaje considera es convincente para que el espectador la acepte.

*El espejo* da cuenta de los recuerdos de infancia unidos a los eventos belicosos y catastróficos que sacudieron al mundo en el siglo XX, y de los sueños siempre en relación con la madre; éstos fuera de la angustia que le causan al narrador-protagonista, nada donan, son actos visuales que se repiten y no una experiencia narrativa que suture. Los sueños como los sucesos de la realidad rozan lo traumático y desimbolizado; habitan en lo real. Las secuencias, la escena primaria, la casa del espejo y el sueño reiterativo son claros ejemplos; en ellas las casas, las mujeres, las puertas y los espejos son experiencias siniestras. La rima visual del jarrón con el vientre del cuerpo de la madre escribe una decisiva analogía, pues el vientre es el jarrón donde él narrador-personaje cuando bebé estuvo contenido como un sueño «a la espera del despertar». Un jarrón eterno, se puede decir, asociando la declaración del director cuando se refiere a su madre. ¿No es ese el sueño que se repite, deseando seguir allí, en su interior y no poder hacerlo?, ¿no es dentro del sueño que el narrador se dice así mismo voz en off: «...y volveré a sentirme feliz sabiendo que todo lo tengo por delante, que aún todo es posible»? La ansiedad de esta repetición conecta con el trauma de desear volver al origen y recomenzar el ciclo, el eterno retorno que hace converger los opuestos fijando lo siniestro.

Por contraste a la narración que ante todo es duración, la poesía logra dar la ilusión de la eternidad de un instante. El jarrón señala un campo reiterativo en el interior de la casa: con flores, con leche, con agua, con cuerdas de reloj. Es un recipiente de cristal a través del cual se ve lo que contiene en su interior a medio llenar. Escribe una narrativa que va de la belleza que se marchita, pasando por la infancia, al tiempo detenido. Hay algo eterno y algo efímero en esta composición: el cristal como el agua resiste el paso del tiempo; las flores y la leche se descomponen y corrompen. Contrario al contenido de ideas, solo la forma, la imagen y el arte

perduran, «pues el pensamiento es efímero, y la imagen absoluta», escribió Tarkovski. El jarrón como metáfora de la abolición del tiempo y el ansia de inmortalidad, pero también como artificio formal que espejea entre el sujeto y el mundo inaccesible.

*El espejo* es un texto donde el cineasta conduce su reflexión sobre el sentido del arte, el acto creativo y la relación del artista con el público. Narrar los recuerdos de infancia para mostrar una vida real en cuya individualidad se encuentra involucrada la historia de la humanidad, es el objetivo del héroe que se autoproclama portador de los deseos y los temores del grupo, y al encarnar los valores sociales de referencia cree estar destinado para representar los deseos de una colectividad disidente, marginal, exclusiva. No es gratuito que el director haya escrito que el cine nacido conforme a sus propias leyes «en nuestro siglo tiene que llegar a ser la conciencia de los hombres de nuestra época». Heredero y disidente de la vanguardia cinematográfica que tuvo comienzo en la Escuela de cine de Moscú (VGIK), una de las más antiguas del mundo, Tarkovski proyecta en su obra contradicciones estéticas, religiosas, filosóficas y culturales. El denodado empeño por erigir al cine como el arte elevado que la cultura universal conoce a través de las obras de Andrei Rublev, J.S. Bach, Leonardo da Vinci, Miguel de Cervantes, Alexander Pushkin, León Tolstoi, Antón Chéjov, Fiódor Dovstoyevski, Marcel Proust, entre otros, le costó más de un sacrificio porque fue un romántico con nostalgia de lo clásico, un artista que se tomó en serio el legado espiritual de la cultura rusa; necesitado de forma no pudo substraerse a su experimentación y disolvencia.

### **La diosa y el tartamudo**

El prólogo fue la pieza clave para ordenar el montaje de *El espejo*; quizá por ello concentra el significado fijado o *sentido tutor* (González Requena), que la crítica de manera reiterada considera como guía del contenido del film: el director hablará libremente de todo lo que imagina y le preocupa, y tan objetivo y realista será el film como el documental que muestra la cura de un joven tartamudo. Tarkovski, sin duda fue un artista incómodo para el sistema socialista soviético con el que tuvo serios enfrentamientos y del que finalmente se exilió. No obstante, siempre pudo sortear las trabas y críticas a su forma de hacer cine. De igual manera criticó el sistema capitalista por su deshumanización y consumo, obteniendo el reparo y la prevención por un sector de occidentales que tildaron su cine de anacrónico y oscurantista.

El prólogo va más allá de esta crítica, porque establece las coordenadas inconscientes que producen el sujeto de la escritura fílmica. Quien hipnotiza a Yury Zhary y le ordena hablar alto y claro es una mujer; la misma psicoterapeuta que controla la lengua del chico tal como lo hace una madre con su hijo. Para Freud, el hipnotizador, el líder y la persona amada sustituyen, al internalizarse, el ideal del yo base de la identificación simbólica, proyectando el yo ideal imaginario, narcisista, dependiente y melancólico. Si las manos se inmovilizan el habla no fluye, la palabra se ahueca, pierde densidad porque el joven se concentra en cómo hablar; la visión se torna pulsión escópica. Finalmente y ya sin la tensión en sus manos y en su habla, Yury Zhary que mira fascinando a su psicoterapeuta, repite lo que ésta le ordena: «Yo puedo hablar». No es gratuito que esta pieza documental se proyecte en un televisor, el lugar por excelencia del verismo y el espectáculo moderno, diríase tartamudo. A partir de esta secuencia, contrario a lo que anuncia el tartamudo y desea la psicoterapeuta, la comunicación falla y nada será en voz alta ni clara, puesto que el discurso fílmico se fractura por las imágenes que se reiteran y las voces en off reticentes y pausadas, casi susurros del narrador (Alexéi, alter ego de Tarkovski) y del poeta Arseni Tarkovski (padre del director).

El texto-*El espejo* crea una segunda realidad en todo parecida a la naturaleza fantástica de la vida, por esa razón emociona tanto al espectador que va a verla y a verse como reflejo. El film escapa a lo simbólico y se reconcentra en lo imaginario que vibra pegado a lo real, a lo caótico e indecible; de allí que las conexiones poéticas, el ritmo interior de la toma y el tiempo sellado de la imagen, son los procedimientos del arte cinematográfico que el director conoce para darle forma a ese caos. Tarkovski se distanció del guión técnico y el montaje métrico de los grandes montajistas de la vanguardia soviética como Kuleshov y Eisenstein; en su lugar ensambla segmentos grandes y pequeños teniendo en cuenta en cada uno su propio *tempo*. *El espejo* es un film-mosaico hecho con la reiteración rítmica de imágenes y la aliteración de fragmentos sonoros.

El film que procura comportarse como un acto vital donde la emoción se eleva, es a la vez una experiencia que no fluye y que se cortocircuita como «un remolino de situaciones y de recuerdos»; en síntesis, una estética del tartamudeo. En este sentido, *El espejo*, es un texto paradójico porque queriendo enfatizar los lazos afectivos entre los personajes, las generaciones, la memoria familiar y el tiempo histórico, la comunicación tartamudea y se complica, como en la escena incómoda y pintoresca del inicio de la película entre el médico y María, aquella absurda y plena de suspenso que protagonizan Azafiev y el instructor militar,

la dolorosamente contradictoria de los españoles exiliados; aquellas otras donde de manera perversa se recriminan Alexéi y Natalia acerca del futuro de su hijo Ignat, el indeciso episodio de la venta de los aretes, la misteriosa escena de María levitando y hablando en secreto con su esposo, la onírica que termina en recriminación cuando Alexéi y su madre hablan por teléfono, la escena radical donde Alexéi en su lecho de enfermo proclama que «solo quería ser feliz», la melancólica entre Alexéi y María cuando se preguntan por el sexo de su futuro hijo y María mira a cámara invadida por una extraña emoción.

La enunciación del texto-*El espejo* no «habla claro», porque abandona la construcción dramática e intenta «suprimir del todo» el relato, se desentiende de los personajes y sus acciones y se concentra en el goce que los invade, en la verdad interior que los desgarran. La cámara es la pulsión escópica del narrador que no cesa de moverse, y las subjetivas no descansan en la mirada de los personajes sino en objetos, sueños, fantasías, trozos de naturaleza, cosas donde el tiempo deja su huella. El sujeto de la enunciación de *El espejo* al abandonar el relato logra una conquista de cara al modelo clásico entrado en crisis, pues allí aflora el sujeto escindido de la modernidad; pero así mismo este déficit se constituye como la quiebra del discurso comunicativo tornándose modélico de la estética posclásica. Este desgarramiento tiene que ver con la caída del universo simbólico que sostiene al relato clásico, con la palabra debilitada, con la omnipresencia tan atractiva como repulsiva de la madre que escribe la culpa del hijo, con la ausencia del padre en la estructura familiar no siendo posible la castración simbólica que fija el Edipo y, con la identificación imaginaria del hijo con el padre.

Tarkovski suprime el relato porque se empeña en la forma (manierismo) que constata lo radical del cine como el arte más realista, capaz de conquistar la materialidad del tiempo, de ser «un acto vital» que registra mediante «la calma de la forma olímpica» las cosas que al director le excitan. El tartamudeo proviene del intento por encontrar otra forma ideal y absoluta, esforzándose por armonizar los contrarios: emoción y pensamiento, fugacidad y eternidad, subjetividad y objetividad, lo bello y lo siniestro. La ausencia del relato, en suma, hace emerger lo inverosímil de la realidad y el sujeto se desvanece en la belleza convulsiva (surrealismo), en la mirada espejeante (posclasicismo) que no percibe las contradicciones, que borra los géneros y deshace las fronteras de la comunicación.

Esta estética vitalista comparece a *El espejo* como materias informes, ciclos naturales, ruinas que esperan un renacimiento; como deseo incestuoso, culpa y melancolía; como lo real incontrolable y sin forma que agujerea el universo simbólico desgarrándola subjetividad en instantes de memoria, en múltiples recuerdos que afirman la pulsión y vacían el deseo. *El espejo* es un arte de la mística y la magia, por eso hay una serie de sucesos inesperados: objetos que se mueven y adquieren un valor particular en el plano, personas que hipnotizan o levitan, y atmósferas visuales o sonoras donde se desencadena el suspenso y lo siniestro. El objetivo de la cámara es la conciencia del protagonista que vive las imágenes en la abscisa de vigilia y sueño, y el pasado y futuro se funden en la memoria de un presente continuo que crea la ilusión de que el tartamudeo cesa. *El espejo* no da a ver el mundo (representación) sino que lo muestra sin mediación en imágenes-pensamientos cuya verdad apunta a lo real. Quien enuncia y protagoniza el film está detrás de la cámara, e intenta contar un insistente sueño que ocurre en los territorios de su infancia, más nada sabe de ese «algo» que le impide entrar en la casa, por eso repite intentando encontrar una salida. El ritmo lento del film, el ralentí del plano secuencia y el tempo interior de las imágenes que fractura el tiempo real, indican que quien produce la enunciación fílmica goza demorado lo que allí transcurre, intentando detener la fugacidad del instante en el eterno retorno de lo mismo. Por eso la película comparece como un mural, una mirada intermitente sin principio, nudo y desenlace, pues el film podría comenzar y terminar en cualquier parte.

En lo real del agua que es espejo de la maternidad, de lo informe y de la eternidad, Tarkovski fijó la imagen absoluta que invadió su mundo desde adentro e inundó su vida desde afuera. Desde su infancia el fuego pulsional de su deseo, en cuyo horizonte aparece el fantasma de la madre-diosa no pudo ser modulado ni apagado; porque así como el agua acecha los alrededores de la dacha y destruye sus interiores, también la casa arde en llamas hasta desplomarse (*El espejo* y *Sacrificio*). El horror y las ruinas alientan lo bello. La imagen del agua es reiterativa y sorprendente porque aparece camuflada en cualquier estado de la materia; es una molécula (una mónada) de su remojo inconsciente que lo condujo al límite de lo irracional. No en vano, algunos de los títulos de *El espejo* fueron *El torrente loco*, *El día blanco*, *Confesión*, *Martirologio*. El retrato de la Ginebrina de Benci de Leonardo da Vinci le proporcionó la verdad que su espíritu necesitaba: atracción y repulsión. En ausencia del dios-padre emerge la diosa-madre, pues como lo propone Jesús González Requena a propósito de *La diosa que habita en el cine de Buñuel* (2008), en la cultura posclásica renace el panteón de las diosas más arcaicas que otrora fueron reemplazadas por el politeísmo, sumergido a su vez

por el Dios Padre monoteísta en el transcurso de la historia y que le dio fundamento a la función paterna. Al caer el Padre en la Cultura Occidental y marcharse de su lugar de dominio, se desvanece el mito y el relato, y toma posesión la divinidad femenina materna que reina en los espejos, en el agua y el fuego, en las puertas y la casa, en el sueño y la naturaleza; que lo copa todo en una atracción fatal.

En la obra de Tarkovski el «cucu» de un pájaro tartamudo marca su universo creativo, como el tiempo en el reloj de pared; no es gratuito que el «cucu» esté asociado a la madre y a la naturaleza, pues es el primer recuerdo que tiene de su infancia. La escena primordial de *El espejo* inicia con el canto del cuclillo asociado al viento entre el follaje. Inevitable asociar el significado de ave de mal agüero que cifra la muerte entre los campesinos rusos; con razón Jesús González Requena, a propósito de *La infancia de Iván* se pregunta si éste pájaro verdaderamente profiere un canto o «una inquietante advertencia, como la amenaza difusa de que algo estuviera al acecho». Lo que pudo haber sido devenir fue detención, como el ralentí de un plano secuencia que se repite; el tiempo fue, en resumen, represión y trauma. Para Sigmund Freud, en *Más allá del principio de placer* (1920), el principio de repetición se presenta sin que el sujeto lo sepa, es la marca del trauma original del nacimiento y la impotencia del sujeto por borrarla. Pulsión de muerte, entonces, retorno de lo mismo. Si los sueños como los mitos, los cuentos de hadas y las obras de arte pueden ser abordados como textos semejantes, *El espejo* es un intento angustioso por realizar el deseo y concientizar la culpa, una experiencia profundamente humana por hacer aflorar aquello que estaba olvidado y/o reprimido.

Un trauma que el cineasta tuvo que resolver a través de la imagen esculpida por el tiempo; es decir detenida y eternizada. El «cucu» como un goteo se fijó en el oído y frente al rostro de la madre mientras el viento que metaforiza al padre ronda, rosa y se ausenta dejando una estela de melancolía. La mirada de la madre esculpió el tiempo en la mirada del hijo, lo torno escópico y pulsional, pues su manos ardiendo ansiosas no pudieron contener el ojo caníbal que lo habitó; su mirada compulsiva clamó siempre ser contenida con el abrazo afectuoso de su madre que en el film jamás ocurre, y por los datos biográficos del director tampoco en su vida, a excepción de la mujer de negro que en el film es la única que recoge a los niños en brazos cuando duermen. La madre estaba compungida y anegada en llano, siempre oculta en algún rincón de la dacha, por eso Andrei sintió una culpabilidad infinita y su condena fue revivir los detalles de su infancia, de su cultura y de la historia asociada a esa



melancolía universal. Eternizar a su madre es canonizarla por el sacrificio que hizo por sus hijos en los momentos más cruciales de la existencia.

*El espejo* es un pago a esa deuda inconsciente; ninguna palabra del poeta-padre pudo liberarlo de semejante condena; ausente no pudo romper el eterno y monótono «cucu» que invade la vida y la cinematografía del cineasta ruso. El narrador-personaje-director de *El espejo* no convoca al padre-poeta sino al poeta-padre; quizá intentaba en su poesía mística encontrar alguna raíz del árbol seco que detuviera la sentencia «mi madre es inmortal», ese eterno retorno femenino del film. El último plano de *El espejo* es la búsqueda desesperada por volver a oír el «cucu» de la infancia, y por eso su madre comparece en el film anciana (María Tarkovskaia se representa a sí misma) y joven (Margarita Terékhova), mientras Alexéi (Andrei Tarkovski) y su hermana siguen siendo niños, igualmente eternos. El grito del pequeño Alexéi parece rimar con los tres últimos «cucu» entre el espesor del bosque, como una señal de que el film está por recomenzar.

## CAPITULO QUINTO

### ANEXOS

#### ANEXO 1. Ficha técnica y artística de *El espejo*

Origen: URSS.

Título original: *Zérkalo*

Año: 1974

Director: Andrei Tarkovsky

Guión: Aleksandr Misharin y Andrei Tarkovsky

Ayudantes de dirección: Larissa Tarkovskaia, Valeri Karchenko y María Tchougounova

Fotografía: Gueorgi Rerberg

Ayudantes de fotografía: A. Nikolaev, I. Shtanko

Montaje: Ludmila Feiginova

Director Artístico: Nikolai Dvigubski

Decorados: A. Merukov

Efectos especiales: Y. Potapov

Música: Eduard Artemiev, J.S. Bach (Das alte Jahr vergangen ist BWV 614 (Orgelbüchlein), Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss y Herr, unser Herrscher, de la Pasión según San Juan BWV 245), Giovanni Battista Pergolesi (Quando corpus morietur del Stabat Mater) y Henry Purcell (They tell us that your mighty powers de la ópera The Indian Queen).

Vestuario: Nelly Fomina

Maquillaje: Vera Rudina y Andrei Tarkovski

Sonido: Semióon Litvinov

Ayudantes de sonido: Larissa Tarkovskaia, V. Karchenko, M. Chugunova

Duración: 106 minutos

#### Personajes

Alekséi (*alter ego* de Tarkovski):

-A los 5 años: Filipp Yankovski; a los 12 años: Ignat Daníltsev

-Adulto (su rostro no aparece): voz narrador de Innokenti Smoktunovski; en la secuencia de la enfermedad, torso y mano con un pájaro de Andréi Tarkovski

Madre de Alekséi (María o Masha):

-De joven: Margarita Térejova

-De mayor: María Vishnyakova, la madre de Andréi Tarkovski

Padre de Alekséi: Oleg Yankovski

Voz en off-poemas: Arseni Tarkovski

Mujer de Alekséi (Natalia): Margarita Térejova

Hijo de Alekséi y Natalia (Ignat): Ignat Daníltsev

Instructor militar: Yuri Nazarov

Mujer del médico: Larissa Tarkovskaia

Espanoles: Ernesto, Teresa y Tamara del Bosque; D. García, Y. Pames

Premios: San Vicente (Italia): Premio Italnoleggio de los Distribuidores (1979). Milán:

Premio Ubu (1980). Taormina: Premio David-Donatello/ Luchino Visconti (1980).

### **Premios**

San Vicente (Italia): Premio Italnoleggio de los Distribuidores (1979).

Milán: Premio Ubu (1980).

Taormina: Premio David-Donatello/ Luchino Visconti (1980).

## ANEXO 2. Bibliografía y otras obras de Andrei Tarkovski

Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp, 7ª ed. [1991].

Tarkovski, A. (2011). *Martirologio (Diarios 1970-1986)*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Tarkovski, A. (2002). Entrevistas. Edición y notas de Rafael Llano, en *Vida y Obra Andrei Tarkovski (T.I)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 415-435.

Tarkovski, A. (2004). *Instant Light*. Londres: Thames & Hudson. [Tarkovsky Polaroids, Italia, 2002].

Tarkovski, A. (1999). *Andrey Tarkovsky's Colled Screenplay* [incluye los proyectos: *Ariel* (1971) *Hoffmaniana* (1975-1984), *Sardor* (con Alexander Misharin, 1978), y los guiones de todas las películas de Andrei Tarkovski]. Ed. y trad. de William Powell y Natasha Synessios. Londres: Faber&Faber. Ed. Francesa: Andreï Tarkovski. Euvres cinématographiques complètes, País, Edition Exilis, Collection Littérature, 2001.

Tarkovski, A. (1976). *Teatro*. Puesta en escena de *Hamlet* de William Shakespeare, con Anatoli Solonitsyn, Margarita Terékova, Inna Tchourikova y Nikolai Karatchenzov.

Tarkovski, A. (1986). *Ópera*. Puesta en escena de *Boris Godunov* de Modest Moussorgski, Royal Opera House (Convent Garde, Londres). Director de orquesta: Claudio Abbado. Decorados: Nikolai Dvigoubksi. Intérpretes: Robert Lloyd (Boris), Gwynne Howell (Pinen), Michel Svetler (Grigori Otrepiev), Joan Rodgers (Xenian).

### ANEXO 3. Filmografía de Andrei Tarkovski

[Fuentes: Llano, Rafael. (2002). *Vida y obra Andréi Tarkovski* (T.I y II), Valencia: Ediciones de la Filmoteca; Tejeda, Carlos (2010). *Andrei Tarkovski*, Madrid: Cátedra; internet: <http://www.andreitarkovski.org/index.html>].

***Los asesinos*** (1958). *Título original:* Ubitytsy. Cortometraje realizado en el VGIK. Adaptación del relato de Ernest Hemingway “The Killers”. Dirigido por Andrei Tarkovski, M. Beiku y Alexander Gordon. *Reparto:* Alexander Gordon, Valisili Choukchine, Iouli Faït, Valetin Vinogradov, Boris Novikov y Andrei Tarkovski. En <http://vimeo.com/13907691>

***Hoy no habrá salida*** (1959). Cortometraje realizado en el VGIK. Dirigido por Andrei Tarkovski y Alexander Gordon.

***El violín y la apisonadora*** (1960). *Título original:* Katok i skripka. Trabajo de grado en el VGIK. *Producción:* Mosfilm. *Guión:* Andrei Mikhalkov-Konchalovski y Andrei Tarkovski. *Fotografía:* Vadim Yusov. *Música:* Vyacheslav Ovchinnikov dirigida por E. Khatchaturian. *Dirección artística:* S. Agoyan. *Montaje:* L. Booutouzova. *Sonido:* V. Krachovski. *Intérpretes:* Igor Fomchenko (Sasha), V. Zamanski (Serguéi), Nina Arkhangelskaia (niña), Marina Adjoubey (madre). *Duración:* 55 minutos. *Premios:* Premio de Licenciatura en el VGIK (1960). Primer Premio en el New York Student’s Film Competition (1961). En <http://vimeo.com/23398738>

***La infancia de Iván*** (1961). *Título original:* Ivanovo Destvo. *Producción:* Mosfilm. *Guión:* Mikjaíl Papava y Vladímir Osípovich Bogomolov, sobre la novela Iván, de éste último; con la colaboración de E. Smirnov. *Fotografía:* Vadim Yusov, b/n. *Montaje:* G. Natanson. *Director artístico:* Yevgueni Tcherniaiev. *Efectos especiales:* V. Sevostyanov, S. Mukhin. *Música:* Sviacheslav Ovtchinnikov. *Dirección musical:* E. Khatchaturian. *Sonido:* E. Zelentsova. *Maquillaje:* L. Baskakova. *Asesor militar:* G. Goncharov. *Intérpretes:* Kolia Burlaiev (Iván), Valentín Zubkov (capitán Kholin), Yevgueni Zharikov (teniente Galtsev), Stephán Krylov (cabo Katasonov), Nikolái Grinko (coronel Griaznov), L. Malgavina (Masha), Irma Tarkovskaia (la madre de Iván), Dmitri Milgutenko (el viejo con el gallo), Andrei Mikhalkov-Konchalovski (el soldado con gafas), Iván Savkin, V. Marenkov, Vera Miturich. *Duración:* 95 min. *Premios:* Venecia: León de Oro (ex aequo con Crónica familiar,

de Valerio Zurlini) (1962). San Francisco: Golden Gate Prize al mejor Director (1962). Acapulco: Primer Premio y Diploma por "Dirección poética contra la guerra" (1962). Palenque: Cabeza de Oro (1963). Varsovia: Premio del Club de Críticos de Cine Polacos a la mejor película (1963). Lublin: Premio Czarcia-Zapa a la mejor película extranjera (1963). Nueva York: Premio D. Selznick, Laurel de Plata (Premio de la Crítica Americana) por "la poderosa contribución de la película a la paz" (1963). Delhi: Premio en el Festival Nacional (1963).

**Andrei Rublev** (1966). *Título original:* Strasti po Andreju. *Producción:* Mosfilm. Año de producción: 1964-1966. *Guión:* Andrei Mikhalkov-Konchalovski, Andrei Tarkovski. *Fotografía:* Vadim Yussov. Cinemascope, blanco y negro, Sovcolor. *Montaje:* Ludmila Feganova. *Ayudante de dirección:* Yevgueni Tcherniaev. *Música:* Sviatcheslav Ovtchinnikov. *Sonido:* E. Zelentsova. *Decorados:* Yevgueni Tchriaev. *Primera proyección:* 1966. *Segunda proyección:* 1969. Estreno en la Unión Soviética: 1971. *Distribución en Europa:* 1973. *Duración original:* 200 minutos. *Duración aprobada por el director:* 186 minutos. *Intérpretes:* Anatoli Solonitsyn (Andrei Rublev), Iván Lapikov (Kyril), Nikolái Grinko (Daniil el Negro), Nikolái Sergueiev (Teófanos el Griego), Irma Raush Tarkovskaia (la sordomuda), Nikolái Burliaev (Boriska, el fundidor de la camapana), Rolan Bykov (bufón), Yuri Nikulin (Patrikei), Mijaíl Konorov (Fomka), Yuri Nazarov (Gran Príncipe y hermano menor del Príncipe), K. Krylov (maestro fundidor), Bolot Elchelanev (Khan mogul), Sos Sarkissian (Cristo), N. Grabbe, B. Beijenalieva, B. Matisik, A. Oboukhov, Volodia Titov. *Premios:* Cannes: Premio de la Crítica Internacional —FIPRESCI— (1969). París: Premio de la Asociación de Críticos de Cine (1969). París: Estrella de Cristal de la Academia Francesa a la mejor actriz (1972). Helsinki: Premio a la Mejor película del Año (1973). Stradford: Diploma en el Festival Internacional (1973). Premio Filtro (1973). Belgrado: Gran Premio (1973). Belgrado: Premio a la mejor película (Sindicato de Trabajadores del Cine) (1973). Belgrado: Segundo Premio del Jurado de la Audiencia (1973).

**Solaris** (1972). *Título original:* Solyaris. *Producción:* Mosfilm. *Guión:* Andrei Tarkovski, Friedrich Gorenstein, basado en la novela Solaris, de Stanislaw Lem. *Dirección de fotografía:* Vadim Yussov (Cinemascope, Sovcolor). *Montaje:* Ludmila Feganova. *Ayudante de dirección:* Mijaíl Romadin. *Dirección artística:* Mijáil Romadin. *Música:* Eduard Artemiev; J. S. Bach (Preludio Coral en Fa Menor). *Duración original:* 168 min. *Estreno:* 1972. *Intérpretes:* Natalia Bondarchuk (Hari), Donatas Banionis (Chris Kelvin), Yuri Yarvet

(Snaut), Anatoli Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorjetzski (Burton), Nikolái Grinko (padre de Chris), Sos Sarkissian (Gibarian). *Premios*: Londres: Premio a la mejor película del año (1972). Cannes: Gran Premio Especial del Jurado; Premio Ecuménico (1972). San Francisco: Mejor Película; Premio del Jurado Interfilm (1972). Panamá: Premio a la mejor interpretación femenina (Natalia Bondarchuk) (1973). Carlovy Vary: Premio de la Asociación Internacional de Cine Clubs (1973). Stradford: Diploma de Honor (1973).

***Stalker*** (1979). *Título original*: Stalker. *Producción*: Mosfilm. *Guión*: Andrei Tarkovski, Arkadi y Borís Strugatski, a partir del relato de éstos *Picnic a la vera del camino* (1973). *Dirección de fotografía*: Alexandr Kniazhinski (Sovcolor). *Música*: Eduard Artemiev, Ravel (Bolero) y Beethoven (Novena sinfonía). Poemas de Fiódor Tiútchev y de Arseni Alexándrovich Tarkovski. *Montaje*: Ludmila Feganova. *Dirección artística*: A. Merkúlov. *Vestuario*: N. Fómina. *Duración*: 161 min. *Intérpretes*: Alexandr Kaidanovski (Stalker), Anatoli Solonotsyn (el escritor), Nikolái Grinko (el científico), Alisa Freindlich (mujer del Stalker), Natasha Abramova (hija del Stalker). *Premios*: Cannes: Premio Especial del Jurado, Interfilm y Premio OCIC (1980). Avoriaz (Francia): Premio Fipresci en el Festival de Cine Fantástico (1981).

***Tempo di viaggio*** (1983), documental. *Producción*: RAI. *Guión*: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra. *Fotografía*: Luciano Tovoli. *Segunda unidad*: Giancarlo Pancaldi. Edición: Franco Letti. *Ayudante de montaje*: Carlo d'Alessandro. *Sonido*: Eugenio Rondani. *Jefe de producción*: Franco Terrili. *Año de producción*: 1983. *Distribución internacional*: SACIS. *Estreno*: 29.05.1983 (RETE 2 TV RAI).

***Nostalgia*** (1983). *Título original*: Nostalghia. *Producción*: Opera Film (Roma) para la Rete 2 TV RAI y Sovin Film (Moscú). *Dirección de producción*: Renzo Rossellini, Manolo Bolognini, Francesco Casati, Lorenzo Ostuni. *Guión*: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra. *Ayudantes de dirección*: Larissa Tarkovskaia, Norman Mozzato. *Dirección de fotografía*: Giuseppe Lanci (Eastman). *Cámara*: Giuseppe de Biassi. *Edición*: Erminia Marani, Amadeo Salfa, Roberto Puglisi. *Director artístico*: Andrea Crisanti. *Decoración*: Mauro Passi *Música*: Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner. *Asesor musical*: Gino Peguri. *Vestuario*: Lina Nerli Taviani y de Annamode 69. *Maquillaje*: Giulio Mastrantonio. *Grabación de sonido*: Remo Ugolinelli. *Mezcla*: Danilo Moroni. *Micrófonos*: Filippo Ottoni, Ivana Fidele. *Efectos especiales*: Massimo y Luciano Anzellotti. *Doblaje*: Denis Pekarev. *Versión italiana*: Cesare



Noia. *Duración:* 126 min. *Intérpretes:* Oleg Jankovski (Andrei Gorchakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (mujer de Gorchakov), Laura de Marchi (mujer con toalla), Delia Boccardo (mujer de Domenico), Milena Vukotic (empleada), Alberto Canepa (sacristán de la iglesia), Raffaele di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida y Elena Magoia. *Premios:* Cannes: Premio Internacional de la Prensa, y el Gran Premio a la Creación Cinematográfica (ex aequo con "L'Argent", de Robert Bresson), 1983

***Sacrificio*** (1986). *Título original:* Offret. *Producción:* Instituto Cinematográfico Sueco (Estocolmo) y Argos Film (París), asociados con Film Four International (Londres), Josephson & Nykvist, Sveriges Television / Svt 2, Sandrew Film & Theatre, y la participación del Ministerio de Cultura francés. *Dirección de producción:* Anna-Lena Wibom. *Producción:* Katinka Farago. *Ayudante de producción:* Goran Lindberg. *Casting:* Priscilla John, Claire Denis, Françoise Menidrey. *Ayudante de dirección:* Kerstin Eriksdotter, Michal Leszczylowsky. *Guión:* Andrei Tarkovski. *Fotografía:* Sven Nykvist, color (Eastman), blanco y negro. *Cámaras:* Lasse Karlsson, Dan Myhrman. *Edición:* Andrei Tarkovski, Michal Leszczylowsky. *Ayudante de edición:* Henri Colpi. *Decorados:* Anna Asp. *Efectos especiales:* Svenska Stuntgruppem, Lars Högländ, Lars Palmqvist. *Música:* J. S. Bach (La pasión según san Mateo), Watazumido-shuso y cantos de pastores de Calecarlie y Harjedal. *Vestuario:* Inger Pehrsson. *Maquillaje:* Kjell Bustavsson, Florence Fouquier. *Control y registro de sonido:* Owe Svenson, Bosse Persson, Lars Ulander, Christian Lohman, Wikee Peterson-Berger. *Intérprete:* Layla Alexander. *Asesor técnico:* Kaj Larsen. *Estreno:* 1986. *Duración:* 149 min. *Intérpretes:* Erland Josephson (Alexandr), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrun Gísladóttir (María), Sven Wollter (Víctor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Pequeño hombre), Per Kallman y Tommy Nordahl (conductores de la ambulancia). *Premios:* Cannes: Premio Especial del Jurado, Gran Premio Internacional de la Crítica (FIPRESCI) y Precio del Jurado Ecuménico (1986). Suecia: Premio Escarabajo de Oro a la Mejor Película del Año (1986). Valladolid: Espiga de Oro (ex aequo), junto un premio especial a Sven Nykvist por la mejor fotografía, XXXI Semana de Cine de Valladolid (1986).

## ANEXO 4. Listado de imágenes y tablas

[Fuentes: Llano, Rafael (2002). *Vida y obra Andréi Tarkovski* (I y II). Valencia: Ediciones de la Filmoteca; Synessios, Natasha (2001). *Mirror*, KINOfiles Film Companion 61. B. Londres, Nueva York: Tauris Publishers; Internet: [www.Nostalgia.com/](http://www.Nostalgia.com/) <http://www.andreitarkovski.org/index.html>].

**Imagen 1.** Afiche: El violín y la apisonadora, 1960, 53

**Imagen 2.** La familia Tarkovski en Yurevetz, 71

**Imagen 3.** Ignatievo 1962m, 71

**Imagen 4.** La dacha en Ignatievo, en 1935, 73

**Imagen 5.** María Tarkovskaia, 73

**Imagen 6.** María Tarkovskaia tomando agua del pozo, 73

**Imagen 7.** La dacha que sirvió de base para la casa de *El espejo*, 74

**Imagen 8.** Arseny y Andrei retratados frente al espejo de un escaparate, 77

**Imagen 9.** Andrei y su hermana Marina, 77

**Imagen 10.** Los tres Tarkovski: Senka (hijo de Andrei), Arseny (abuelo) y Andrei Tarkovski, 78

**Imagen 11.** Arseny con sus dos hijos, Marina y Andrei, 1935, 79

**Imagen 12.** Andrei y su madre María Ivanovna, 1975, 80

**Imagen 13.** María Ivanovna/ Irma Rausch, 80

**Imagen 14.** Iconos del pintor Andrei Rublev, al final del film, 89

**Imagen 15.** La Trinidad de Andrei Rublev (1422 y 1428), 91

**Imagen 16.** 2001: Una odisea del espacio (1968) de Stanley Kubrick, 101

**Imagen 17.** Izq. Ginebra de Benci de Leonardo da Vinci (1474-76), 105

**Imagen 18.** El espejo: eje bioconvexo, 113

**Imagen 19.** El espíritu de la colmena, 1972, de Víctor Erice, 119

**Imagen 20.** Alexander Kniazhinski y Andrei Tarkovski en el rodaje de *Stalker* (1979), 135

**Imagen 21.** Izq. Andrei Tarkovski en *El espejo*, 1974 / Der. *Nostalgia*, 1983, 149

**Imagen 22.** La adoración de los reyes magos de Leonardo da Vinci (1482), 161

**Imagen 23.** Sacrificio de A. Tarkovski (1986), 161

**Imagen 25.** Der. Abajo. Andrei Tarkovski adecuando la escenografía, 171

**Imagen 26.** *Tierra* (1934) de Alexander Dosvzhenko, 182

**Imagen 27.** Andrei Tarkovski, 202

**Imagen 28.** El gabinete del doctor Caligari (1920), 213

- Imagen 29.** María Tarkovskaia en Zavrasje, 1932, 221
- Imagen 30.** Centauros del desierto (1956) de John Ford, 224
- Imagen 31.** María Tarkovskaia tomando agua del pozo (Fotografía: Lev Gornung), 246
- Imagen 32.** La dacha que sirvió de base para la casa de *El espejo*, 246
- Imagen 33.** En el centro: La Ginebrina de Benci, de Leonaro da Vinci (1474-76), 253
- Imagen 34.** El club de la lucha (1999) de David Fincher, 257
- Imagen 35.** La Trinidad de Andrei Rublev, 264
- Imagen 36.** Versiones pictóricas del Mito de Diana: Eugene Delacroix, Giampietrino, British museum, Pierre Klossowski, 278
- Imagen 37.** La Zarza de Domeniquino (1616), 344
- Imagen 38.** Ginebra de Benci, de Leonardo da Vinci (1474-76), 353
- Imagen 39.** Primavera tardía (1949) de Yasujiro Ozu, 362
- Imagen 40.** Tarkovski adecuando la escenografía en Sacrificio, 1986, 368
- Imagen 41.** Composición en Blanco y Negro, con doble línea y Árbol Gris, de Piet Mondrian, 373
- Imagen 42.** Suprematismo 3 y construcción de una famosa pintura, de Kasmiri Malévich, 373
- Imagen 43.** Izq. La adoración de los magos de Leonardo da Vinci (1481-1482) - Der. Sacrificio (1986), 375
- Imagen 44.** Izq. Andrei Tarkovski con 16 años. / Der. Alexéi-Ignat con 13 años en *El espejo*, 386
- Imagen 45.** *El espejo*: eje biconvexo, 387
- Imagen 46.** Joven caballero en un paisaje / Las dos mujeres, de Vittore Carpaccio (1491-95), 389
- Imagen 47.** Despedida de los embajadores / (detalle), de Carpaccio (1491-95), 389
- Imagen 48.** Encuentro de los novios y marcha en peregrinación, de Carpaccio (1491-1500), 390
- Imagen 49.** Izq. Andrei Tarkovski en *El espejo*, 1974 / Der. Asafiev, en la escena de la nieve y el pájaro, 449
- Imagen 50.** La dacha en Ignatievo en el verano, 1935. María Tarkovskaia con sus hijos Andrei y Marina - (Fotografía: Lev Gornung), 454
- Tabla 1.** El espejo (Plan de la película), 125

## CAPÍTULO SEXTO

### FUENTES DOCUMENTALES

#### Bibliografía citada

Abagnano, Nicola (1986). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. 4<sup>a</sup> ed aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, Giorgio (2012). *Teología y lenguaje, del poder de Dios al juego de los niños*, Buenos Aires: Las Cuarenta.

Argüello, Rodrigo (2009). *La ciudad gótica, genealogía de lo simbólico y lo diabólico en el territorio urbano*. Bogotá: Ambrosía Editores.

Arstóteles (1943). *La metafísica*. Madrid: Espasa-Calpe, pp-113-114.

Aumont, Jacques & Marie, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Bachelard, Gastón (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. Barcelona: Paidós.

Bachelard, Gastón (1982). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balló, Jordi & Pérez, Xavier (2004). *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine* (3<sup>a</sup> Ed). Barcelona: Anagrama.

Bataille, Georges (2000). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets. [1961].

Bataille, Georges (1978). *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets. [1928].

Bataille, Georges (1992). *El erotismo*. 6<sup>a</sup> ed. Barcelona: Tusquets. [1957].

Bataille, Georges (1973). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus. [1943].

Barthes, Roland (1996). Del análisis estructural al análisis textual. En: Sulla, E. (Ed.). *Teoría de la novela* (antología de textos del siglo XX), Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mondadori, 1996.

Barthes, Roland (1998). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós. [1980].

Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. [1984].

Baudelaire, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Ancora Editores. [1863].

Belázs, Béla (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, Walter (2009). Experiencia y pobreza. En *Obras completas, II*. Madrid: Abada Editores. [1933].

Benveniste, Émile (1972). *Problemas de lingüística general (I)*. México: Siglo XXI. [1966].

Benveniste, Émile (1974). *Problemas de lingüística general (II)*. Madrid: Siglo XXI. [1974].

Berlin, Isaiah (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

Böhme, Gernot & Hartmut (1998). *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder.

Borges, Jorge Luis (1975). *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Bou, Nuria (2002). *Plano/Contraplano*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Burke, Edmund (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. [1757]. Madrid: Tecnos.

Bustamante, G. J. (2004). *El instante maravilloso, poesía rusa del siglo XX*. México: UNAM.

Campanna, Pablo (2003). *Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Carrera, Pilar (2008). *Andrei Tarkovski, La imagen total*. México: Fondo de Cultura Económica.

Casanova, Basilio (2005). Sacrificio de Andrei Tarkovski. En *Trama y Fondo*, 18.

Casetti, Francesco (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco & Di Chio, Federico (1998). *Cómo analizar un film* (3ª Reimpresión). Barcelona: Paidós.

Chemana, Roland (1998). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión* [1990]. Barcelona: Paidós.

Chion, Michel (2004). *La voz y el cine*. Madrid: Cátedra.

Ciria, Alberto (1995). *El rastreador, Extrañeza y pertenencia en la poesía fílmica de Tarkovski*. Múnich: Akademischer Verlag München.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2005). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-movimiento*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

Dólar, Mladen (2007). *Una voz y nada más* (prólogo de Slavoj Žizek). Buenos Aires: Bordes Manantial.

Dorsch, Friedrich (1994). *Diccionario de psicología*. Barcelona: Editorial Herder.

Dostoyevski, Fiódor (1968). La masa (relato fantástico). En: *Diarios de un escritor XI/1876*. Obras completas (III).

Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Antrhopos.

Fernández Arcila, Mauricio (2001). *Del inconsciente freudiano al significante lacaniano*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Freud, Sigmund (2004). *Más allá del principio de placer. Obras completas* (XVIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores. [1920].

Freud, Sigmund (1975). *La Interpretación de los sueños. Obras completas* (V). Buenos Aires: Amorrortu Editores. [1900].

Freud, Sigmund (1975). 31º Conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica. *Obras completas* (XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, Sigmund (1924). Apéndice. *Psicología de masas y análisis del Yo. Obras completas*. Madrid: Biblioteca nueva.

Freud, Sigmund (1981). *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad. Obras completas* (II). Madrid: Biblioteca Nueva. [1905].

Freud, Sigmund (1995). *La interpretación de los sueños como modelo ilustrativo. Obras completas* (XXI). Buenos Aires: Santiago Rueda-Editor. [1900].

Freud, Sigmund (2001). *El interés por el psicoanálisis. Obras completas* (XIII). Argentina: AE.

Freud, Sigmund (1955). *Esquema del psicoanálisis (La interpretación de los sueños como modelo ilustrativo). Obras completas* (XXI). Buenos Aires: Santiago Rueda Editor. [1938-1940].

Freud, Sigmund (1972). Historia de una neurosis infantil [1918]. En: *Sexualidad infantil y neurosis*, Madrid: Alianza Editorial.

Freud, Sigmund (1986). *La interpretación de los sueños* (II). Bogotá: Planeta-Agostini.



Freud, Sigmund (1978). *Personajes psicopáticos en el teatro* (VII). Buenos Aires: Amorrortu Editores. [1905-6].

Foster, Hal (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Gaudreault & Jost. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

González Hortigüela, Tecla (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. En: *Zer*, 14 (27), pp. 149-163. Valladolid: Universidad de Valladolid.

González Requena, Jesús (2002). *Los tres Reyes Magos, la eficacia simbólica*. Madrid: Akal.

González Requena, Jesús (2006). *Eisenstein (lo que solicita ser escrito)*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.

González Requena, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico, los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.

González Requena, Jesús (1999). *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

González Requena, Jesús (2002). El horror y la psicosis en la Teoría del Texto. En: *Trama y Fondo*, 13. Madrid.

González Requena, Jesús (1988). El Texto-Tarkovski: el cadáver del relato. En VVAA: *El cine soviético*, pp. 317-324. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura.

González Requena, Jesús (1985). Film, discurso, texto. Hacia la definición de una teoría del texto artístico. En: *Revista de Ciencias de la Información*, 2, pp. 15-16. Madrid: Universidad Complutense.

González Requena, Jesús (2008). *La diosa que habita Luis Buñuel. Amor loco en el jardín*. Madrid: Abada.

González Requena, Jesús (1995). *El análisis cinematográfico (Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis)*. (Comp.) Madrid: Universidad Complutense.

González Requena, Jesús & Ortiz de Zárate A. (2007). *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra.

González Requena, Jesús (2007). El fantasma primordial (presentación). En: Casanova Varela, B., *Leyendo a Hitchcock, análisis textual de North by Northwest*. Valladolid: Castilla Ediciones.

González Requena, Jesús (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura a propósito de *El manantial* de King Vidor. En: *El análisis cinematográfico (Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis)*. Madrid: Universidad Complutense.

González Requena, Jesús (2010). Lo Real. En: *Trama y Fondo*, 29, pp. 7-28.

González Requena, Jesús (1998). Occidente: Lo transparente y lo siniestro. En: *Trama y Fondo*, 4. Madrid.

González Requena, Jesús (1987). Enunciación, punto de vista, sujeto. En: *Contracampo*, 42, pp. 6-41.

González Requena, Jesús (2000). Texto artístico, espacio simbólico (con *El espíritu de la colmena* como fondo). En *Trama y Fondo*, 9. Madrid.

González Requena, Jesús (2008). *El club de la lucha, apoteosis del psicópata*. Valladolid: Caja España.

Goyes Narváez, Julio César (2011). *La escena secreta y el secreto de la escena. Tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film Cuenta conmigo de Rob Reiner (Stan by me, 1986)*. Bogotá: Vicerrectoría Académica Editorial, Universidad Nacional de Colombia.

Goyes Narváez, Julio César (1999). La imaginación poética. En: *Revista Espéculo*, 13. Madrid: Universidad Complutense.

Harrus-Révidi, Gisèle (2004). *Psicoanálisis de la gula* (Trad. Matilde Bohigas Hurtado). Gijón: Editorial Trea.

Greimas, A. J. & Fontanille, J. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo* (2ª ed.) México: Siglo XXI editores.

Greimas, A. J. & Courtés, L. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. [1979].

Heidegger, Martin (1987). *Camino al habla* (Trad. Yves Zimmermann). Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitard. [1957].

Hocke, Gustav (1961). *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650, y en el actual*. Madrid: Guadarrama.

Jaramillo Echeverri, Andrea (2010). Más allá de la realidad. En: *Revista La Tadeo*, pp. 9-28. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Johnson, V. & Petrie, G. (1994). *The films of Andrei Tarkovski: A visual fugue* (Los films de Andrei Tarkovski: La fuga visual). Estados Unidos: Indiana University.

Kant, Immanuel (1984). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe. [1790].

Khoan, Walter Omar (2004). *Infancia entre educación y filosofía*. Barcelona: Laertes.

Klossovski, Pierre (1990). *El Baño de Diana*. Madrid: Taurus.

Lacan, Jacques (1985). *Intervenciones y textos (Psicoanálisis y Medicina)*. Buenos Aires: Manantial.

Lacan, Jacques (1984). *Escritos I* (Trad. Tomás Segovia). 14ª ed. México: Siglo XXI Editores.

Lacan, Jacques (1990). *El seminario I, sobre los escritos técnicos de Freud*. 6ª Reimpresión. Buenos Aires: Paidós. [1981].

Lacan, Jacques (2005). *De los nombres del padre (Lo simbólico, lo imaginario y lo Real)*. (Presentación de Jacques-Alain Miller). Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (1975). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En: *Escritos 2*. México: Siglo XXI.

Le Pouliche, Sylvie (1996). *La obra del tiempo en psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Leroi-Gourhan, André (1971). *El Gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Lévi-Strauss, Claude, & Propp, Vladimir (1982). *Polémica* (Introducción de Cándido Pérez Gallego). (2ª ed.) Madrid: Editorial Fundamentos.

Llano, Rafael (2006). *Vida y obra Andrei Tarkovski (I y II)*. [2002]. Valencia: Ediciones de la filмотeca.

Larrosa, Jorge (1998). *La experiencia de la lectura*. 1ª Reimpresión. Barcelona: Laertes.

Marcos Molano, María del Mar (2009). *Elementos estéticos del cine: manual de dirección cinematográfica*. Madrid: Fragua comunicación.

Martin, Sean. (2005). *Andrei Tarkovsky*. EE.UU.: Kamera-books

Martín Arias, Luis (1997). *El Cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja de España.

Martín Arias, Luis (2005). La luz y el otro: un análisis estético. En: González, M. & Castro, I. *Diccionario enciclopédico de educación* (pp. 57-75). Barcelona: Ediciones CEAC.

Martín Arias, Luis (2009). El toro de la vega: fiesta e ideología. En *Trama y Fondo*, 27, pp. 9-42.

Martín Arias, Luis (1999). La teoría del texto y el porqué de la guerra. En *Trama y Fondo*, 6, pp. 21-49, Madrid.

Martín Arias, Luis (2011). *El cine de Clint Eastwood, un análisis textual*. Colección Aprender a Mirar. Valladolid: Caja de España/Caja Duero.

Martínez Miguélez, Miguel (2007). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.

Mengs, Antonio (2004). *Stalker de Andrei Tarkovski*. Madrid: RIALP.

Miller, Jacques Alain (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.

Milmaniene, José (2007). *El lugar del sujeto*. Buenos Aires: Editorial Biblos, Buenos Aires, 2007.

Misharin, Alexander (2006). *El espejo, material extra: entrevista al guionista A. Mischarin y al político G. Yavlisnky*. Colección Andrei Tarkovski. Barcelona: Track Media.

Nietzsche, Friedrich (1996). *Así habló Zaratustra* (21 Reimpresión) Madrid: Alianza editorial. [1883-85].

Nietzsche, Friedrich (2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Biblioteca Nueva. [1882].

Nietzsche, Friedrich (1990). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial. [1872].

Ortiz, Luz Marilyn; Joya, Gloria; Londoño, Pilar & Carlosama Rigoberto (2000). *Léxico colombiano de cine, televisión y video*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Ortiz de Zarate, A. (2011). *Retazos de un sueño. A propósito de David Lynch*. Valladolid: Castilla Ediciones.

Otto, Walter (1997). *Dioniso*. Madrid: Siruela.

Pezella, Mario (2004). *Estética del cine*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Peletao, Floreal (2000). El espejo (Zerkalo, 1974). En: *La trama escrita*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, CEJA.

Proust, Marcel (1985). *En busca del tiempo perdido, I. Por el camino de Swann* (Trad. de Pedro Salinas). Madrid: Alianza Editorial S.A. [1908-1922].

Prokhorova, Elena & Prokhorov, Alexander (2003). *Film and Television of the Late Soviet* (*Cine y televisión de la era soviética tardía*). Estados Unidos: Continuum.

Propp, Vladimir (1987). *Morfología del cuento*. 7ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos. [1928].

Praz, Mario (1968). *Estudio introductorio a Walpole. El castillo de Otranto*. Barcelona: Bruguera.

Ranciere, Jacques (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editorial.

Redwood, Thomas. (2010). *Andrei Tarkovsky's poetics of cinema*. Adelaide: Cambridge Scholars publishing.

Robert, Marthe (1976). *Freud y la conciencia judía*. Barcelona: Ediciones Península.

Robert, Marthe (1973). *Novela de los orígenes, el origen de la novela*. Madrid: Taurus.

Rodríguez-Izquierdo, Fernando (1972). *El Haiku Japonés*. Madrid: Fundación Juan March, Guadarrama.

Romaguera, Joaquim & Alsina, Ramio Homero (1988). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Romm, Mijail (1956). Literatura y cine. En AA.VV., *El oficio cinematográfico*. Buenos Aires: Ediciones Futuro. [1957, París 1956].

Sapang, Kurt (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.

Sartre, Jean-Paul., Garaudy, Rober, et al. (2012). *Materialismo filosófico y realismo artístico*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. 14ª ed. (Trad., notas y prólogo de Dámaso Alonso). Buenos Aires: Editorial Losada. [1916].

Santovenia, Rodolfo (1999). *Diccionario de cine*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Savater, Fernando (1983). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Shelley, Mary (1994). *Frankenstein*. Barcelona: Laertes.

Skakov, Nariman. (1012). *The Ciema of Tarkovsky (Labyrinths of Space and time)*. New York: I.B. Tauris

Sobreviela, Ángel (2003). *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ediciones.

Sofovich, Luisa (1969). *Cartas de Rimbaud*. Buenos Aires: Juárez Editor S.A.

Sullà, Enric (ed.) (1996). *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.

Synessios, Natasha (2001). *Mirror, KINOfiles Film Companion 6I. B.* New York: Tauris Publishers.

Talens, Jenaro & Zunzunegui, Santos (Eds). (2007). *Contracampo, ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.



Tarkovski, Andrei (2005). *Esculpir en el tiempo*. 7ª ed. Madrid: Libros de Cine RIALP. [1988].

Tarkovski, Andrei (2011). *Martirologio (diarios 1970-1986)*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Tarkovsky, Andrei (2011). *Poemas de El espejo* (Trad. de Irina Bogdashevski). <http://el-placard.blogspot.com/2011/12/poemas-de-el-espejo-arseny-tarkovsky.html>

Tejeda, Carlos (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra.

Terao, Ryukichi (2003). El Haiku y la estética japonesa tradicional. En: *Literaturas al margen*. Mérida: Ediciones Mucuglifo.

Torres Hortelano, Lorenzo (2006). *Primavera Tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen*. Valladolid: Caja España.

Trías, Eugenio (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Tynianov, Eikhenbaum & Shklovski (1973). *Formalismo y vanguardia, I*. Madrid: Comunicación, Serie B.

Vasse, Denis (1977). *El ombligo y la voz*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.

VV.AA. (1988). *Acerca de Andrei Tarkovski* (prólogo de Marina Tarkóvskaya). Madrid: Jaguar Ediciones, S.F.

Vernier, Alain (1999). *Lacan*. Madrid: Alianza Editorial.

Vidarte, Paco (2006). *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*. Valencia: Tirant Blanch.

Volek, Emil (Ed.). (1992). *Antología del formalismo ruso y el Grupo de Bajtín*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Wajcman, Gérard (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Weinrichter, Antonio (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. 2a ed. Madrid: T&B Editores.

Wolff, Francis (2010). *Filosofía de las corridas de toros*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Yáñez, Manuel (2004). Sobre el derrumbe de la frontera entre documental y ficción. En *Miradas de cine*: [http://www.miradas.net/0204/articulos/2004/0404\\_realidadficcio1.html](http://www.miradas.net/0204/articulos/2004/0404_realidadficcio1.html) (Consulta: 06/05/2012).

Zalamea, Fernando (2010). Andrei Tarkovski, Imágenes de lo inefable. En *Razón de la frontera y fronteras de la razón: pensamiento de los límites*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Zizek, Slavoj (2006). *Lacrimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.

## Otras fuentes citadas

### Videografía de Andrei Tarkovski (DVD)

*Los asesinos (Ubitytsy, 1958)*, dirigido por A. Gordon, M. Beiku & A. Tarkovski. En: <http://vimeo.com/13907691>

*El violín y la apisonadora (Katok i skripka, 1960)*. En: <http://vimeo.com/23398738>

*La infancia de Iván (Ianovo Destvo, 1962)*. Barcelona: Track Media, 2006

*Andrei Rublev (1966)*. 2 DVD. Barcelona: Track Media, 2006

*Solaris (Solyaris, 1972)*. 2 DVD. Barcelona: Track Media, 2006

*El espejo (Zérkalo, 1974)*. Barcelona: Track Media, 2006

*Stalker (1979)*. 2 DVD. Barcelona: Track Media, 1999

*Nostalgia, (Nostalghia, 1983)*. México: Colección A.T., Zima Entertainment, 2008

*Sacrificio (Offret, 1986)*. 3 DVD. Cameo Media, PAL, 2003-2006

## Películas sobre Andrei Tarkovski (DVD)

Baglivo, D. (1984). *Andrey Tarkovsky in Nostalghia*. 90 min.

Baglivo, D. *Andrey Tarkovsky: A poet in the cinema*. 60 min.

Guerra T. (1983). *Tempo di viaggio*. Italia. 62 min.

Josephson, E. (2006). *La iluminación y la Escenografía en Sacrificio, Entrevista en Sacrificio*. (DVD). Cameo Media.

Leszczyłowski, M. (2006). *Dirigido por Andrei Tarkovski* (DVD Sacrificio), Cameo Media.

Leszczyłowski, M. (2006). *Recordando a Tarkovski*, en Sacrificio (DVD). Cameo Media.

Marker, C. (2000). *Un día en la vida de Andrei Arsenevich*. Francia: Cinema de Notre Temps. MK2. 55 min.

Sokurov, A. (1986). *Elegía de Moscú*. Studio Bereg. 88 min.

Yezhov, V. & Konchalovsky, M. (2006). *Dossie Andrei Tarkovski (2005) V. I y II, (Un niño de pequeña nobleza y entrevistas)*. Colección ABC, Grandes mitos del cine. Manga films. 106 min.

Documentales significativos:

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheDocumentaries/Documentaries.html>

## Fuentes electrónicas

### Internet:

Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos, I*. Buenos Aires: Taurus Ediciones.

<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> (Consulta: 05/09/2012).

Ciria, A. (1997). *Andrei Tarkovski, claves de la razón práctica*, 74 (julio-agosto 1997). (pp. 76-78 pdf). <http://www.andreitarkovski.org/articulos/Alberto%20Ciria%20-%20Tarkovski%20Claves.pdf>

Freud, S. (1985). *La interpretación de los sueños* (Trad. de Luis López Ballesteros). (p. 565) Bogotá: Planeta Agostini. [1900]. Ver también: [http://www.elortiba.org/pdf/freud\\_interpretacion\\_suenios.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/freud_interpretacion_suenios.pdf)

González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión simbólica. En: *Trama y Fondo, 1*. Versión electrónica (Consulta: 09/05/2013)

González Requena, J. (2005). El arte y lo sagrado. El origen del aparato psíquico. En: *Trama y Fondo, 18*. (pp. 65-86). Madrid. Versión electrónica (consulta del 01/05/2013): [http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros\\_revista/Trama\\_y\\_Fondo\\_18.pdf](http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_18.pdf)

González Requena, J. (2009). *Seminario de psicoanálisis y análisis textual 2008/2009*. La Diosa del Agua (Andrei Tarkovski). Sesión del 13/02/2009 (24/8/2009), Universidad Complutense de Madrid. <http://gonzalezrequena.com>

Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte I*. Madrid: Guadarrama.  
[http://es.metapedia.org/wiki/Joseph\\_Stalin](http://es.metapedia.org/wiki/Joseph_Stalin)  
[http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_reina\\_india](http://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_india) (consulta del 3/09/2012).  
[http://www.hermanastrinitarias.net/FFL/TRINIDAD/Icono\\_de\\_Rublev.html](http://www.hermanastrinitarias.net/FFL/TRINIDAD/Icono_de_Rublev.html)  
 (Consulta:12/08/2013).

Josephson, E. (2002). Conferencia en los Cursos de Verano de la universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial (Madrid). En <http://www.andreitarkovski.org/articulos.html>

Miall, D. (2003). *Tarkovsky, Mirror*, a quick guide, actualizado abril 20th 2003  
[http://mirror.nyrainbow.com/guide/tarkovsky\\_eng.htm](http://mirror.nyrainbow.com/guide/tarkovsky_eng.htm)

<http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/3690/CCV-LOS-ORIGIENES-DEL-PSICOANALISIS-pag.66.html> (consulta: 30/10/2012)

Székely Béla, L. C. (2000). *Diccionario de psicología*, (II) (I-Z). Buenos Aires: Editorial Claridad.

El cuclillo [http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012_02_01_archive.html) (Consulta 10/06/2012)

Smith, A. (2004). Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film *Mirror*. En *Russian Studies in Literature*, 40 (3). (pp. 46-63)

[http://www.academia.edu/1791295/Smith\\_\\_on\\_the\\_use\\_of\\_poetry\\_in\\_Tarkovskys\\_Film\\_Mirror](http://www.academia.edu/1791295/Smith__on_the_use_of_poetry_in_Tarkovskys_Film_Mirror)

Viveros Barragán, M. (2006). Ziérkalo: El espejo de Andrey Tarkovski. Cuadernos de Estudios Cinematográficos, 6. (pp. 167-182). En: *Reflexiones Marginales*, 6. *El cine, sus meandros y sus ríos*. México: CUEC: UNAM, <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/439-zierkalo-el-espejo-de-andrey-tarkovski>

Tizio Dominguez, H. M. (1990). *Psicoanálisis y lenguaje. La aportación original de Jacques Lacan*. Tesis de doctorado. Barcelona (Consulta: 20/04/2013).

Ciria, A. (1997). *Andrei Tarkovski, claves de la razón práctica*, 74. Madrid, (pp. 76-78) <http://www.andreitarkovski.org/articulos/Alberto%20Ciria%20-%20Tarkovski%20Claves.pdf>

Bubnova, T. (2003). Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarkovski, En: *Acta Poética* 24, 2003 <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/24-1/bubnova.pdf>

Martínez Samper, P. EL espejo, Andrei Tarkovski, 1974. En: *La escopeta nacional* (Blog. <http://www.cabofaro.net/frameonframe/blog/?p=236>

Acuyo Donaire, F. (2010). El espejo o el Daimon de Arseni y Andrei Tarkovski. En: *Cuadernos de Rusística Española*, 6 (pp. 127-147). <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/download/157/142>

Cruz Sánchez, P. A. *El espejo (Zerkalo) de Andrei Tarkovski: el cine como memoria universal*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [www.cervantesvirtual.com. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espejo-zerkalo-de-andrei-tarkovski-el-cine-como-memoria-universal--0/html/ff9e37f6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espejo-zerkalo-de-andrei-tarkovski-el-cine-como-memoria-universal--0/html/ff9e37f6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

Miguel García, M. (2005). *Aportaciones de Andrei Tarkovski al lenguaje cinematográfico y su influencia en el cine europeo contemporáneo*. Universidad Europea de Madrid,

[http://www.ocec.eu/pdf/2005/demiguel\\_marcos.pdf](http://www.ocec.eu/pdf/2005/demiguel_marcos.pdf)  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Cinematograf%C3%ADa> (consulta 26/06/2013)  
<http://es.thefreedictionary.com/filmograf%C3%ADa>. Instituto del Cine de Madrid  
[www.institutodelcine.org](http://www.institutodelcine.org) (consulta 26/06/2013).  
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1985%20Film,%20discurso,%20texto.pdf>  
 (consulta del 24/06/2013)  
<http://www.andreitarkovski.org/index.html>  
<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>  
<http://www.andreitarkovski.org/articulos.html> (Consulta del 29/06/2013).  
[http://academia.edu/619063/Cine\\_y\\_color\\_Mas\\_alla\\_de\\_la\\_realidad](http://academia.edu/619063/Cine_y_color_Mas_alla_de_la_realidad)  
<http://el-placard.blogspot.com/2011/12/poemas-de-el-espejo-arseny-tarkovsky.html> (Arseny  
 Tarkovski, *poemas de El espejo*, traducción de Irina Bogdashevski).  
<http://gonzalezrequena.com>  
<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Adoraci3n\\_de\\_los\\_Magos\\_\(Leonardo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Adoraci3n_de_los_Magos_(Leonardo))(Consulta: 27/08/2013)  
<http://www.youtube.com/watch?v=pa5BDpz-jOY> (Aleksandr Dovzhenko)  
[www.Nostalghia.com](http://www.Nostalghia.com)  
<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> (Consulta: 05/09/2012)  
[http://www.elortiba.org/pdf/freud\\_interpretacion\\_suenios.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/freud_interpretacion_suenios.pdf)  
[http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros\\_revista/Trama\\_y\\_Fondo\\_18.pdf](http://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_18.pdf)  
[http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996+El+Texto+Tres+Registros+y+una+Dimensi3n\\$B3n\\$2C+en+TramayFondo+1.pdf](http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996+El+Texto+Tres+Registros+y+una+Dimensi3n$B3n$2C+en+TramayFondo+1.pdf)  
[http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/35701/HMTD\\_TESIS.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/35701/HMTD_TESIS.pdf?sequence=1)  
<http://cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=68&t=671>  
<http://lagruadepiedra.wordpress.com/2008/02/04/poemas-arseni-tarkovski/> (Consulta de  
 21/08/2012).  
<http://www.elortiba.org/lacan5.html> (Consulta:07/05/12).  
[http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_reina\\_india](http://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_india) (consulta del 3/09/2012).  
[http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://russiaparachilenos.blogspot.com/2012_02_01_archive.html) (Consulta 10/06/2012)  
<http://temakel.net/cinepoesiaelespejo.htm> (Consulta: 2/02/2012).  
[http://www.elortiba.org/pdf/freud\\_intrepretaci3n\\_suenios.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/freud_intrepretaci3n_suenios.pdf) (Traducción de Luis López  
 Ballesteros), Bogotá: Planeta Agostini, 1985  
<http://www.tramayfondo.com/actividades.php>  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/imagina.html> (consulta: 31/10/2012).

<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/684.pdf> (consulta: 30/01/2013).

<http://www.andreitarkovski.org/vita/tarkovskaia2.html> (consulta: 4/12/2012)

Voz en off de Arseni Tarkovski. Se sigue aquí la traducción del ruso de los poemas de *El espejo* de Arseni Alexandrovich Tarcovski, elaboradas por Irina Bogdashevski para el *Diario de Poesía* de Buenos Aires. Los subrayados y anotaciones en paréntesis son nuestras. Ver: <http://temakel.net/cinepoesiaelespejo.htm> (Consulta: 2/02/2012).

### **Bibliografía sobre Andrei Tarkovski y *El espejo***

Acuyo Donaire, F. (2010). *El espejo* o el Daimon de Arseni y Andrei Tarkovski. En: *Cuadernos de Rusística Española*, 6, pp. 127-147.

Barasch, Z. (2008). Andrei Tarkovski (1932-1986). En: *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC.

Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*. Londres: Reaktion Books Ltda.

Bubnova, T. (2003). Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarkovski. En: *Acta Poética* 24.

Cannone, M. Á. *Problemas de interpretación en la obra de Andrei Tarkovski*, en [www.filo.uba.ar/...rias/seube/revistaespacios/PDF/](http://www.filo.uba.ar/...rias/seube/revistaespacios/PDF/)

Capanna, P. (2003). *Andrei Tarkovski. El ícono y la pantalla*. Buenos Aires.

Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski, la imagen total*. México: Fondo de Cultura.

Casanova Varela, B. (2005). Sacrificio, de Andrei Tarkovski. En: *Trama y Fondo: revista de cultura*, ISSN 1137-4802, 18, 2005



Ciria, A. (1997). *Andrei Tarkovski. Claves de la razón práctica*, 74, pp. 76-78. Madrid.  
<http://www.andreitarkovski.org/articulos/Alberto%20Ciria%20-%20Tarkovski%20Claves.pdf>

Ciria, A. (1995). *El rastreador. Extrañeza y pertenencia en la poesía fílmica de Tarkovski*.  
 Múnich: Akademischer Verlag München.

Cruz Sánchez, P. A., *El espejo (Zerkalo) de Andrei Tarkovski: el cine como memoria universal*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/>

De Diego, E. (1995). Volver a la nostalgia. Por qué atrapa el cine de Tarkovski. En: *Revista de Occidente*, 175, pp. 5-20.

Dempsey, M. (2008). *Lost Harmony: Tarkovsky's The Mirror and The Stalker*. Film Quarterly. 35.1 (1981). University of California Press. JStor. University of Pennsylvania, Philadelphia.

Dulgheru, E. (2001). *Tarkovski. Filmul ca Rugaciune* [Tarkovski. El cine como plegaria].  
 Bucarest: Arca Învierii.

Dunne, N. (2008). (Ed). *Tarkovsky*. London.

Gómez Sánchez, S. A. (2010). El cine de Andréi Tarkovski: la ficticia resignación. En: *El cine en busca de sentido*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

González Requena, J. (2012). *Desolazione L'infanzia di Ivan di Andrej Tarkovski*. En: *Imago. Studi di Cinema e Media*, 3 (5). Bulzoni Editore, Università Toma Tre, Roma.  
[www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)

González Requena, J. (1988). El Texto-Tarkowski: El Cadáver del Relato. En: *VVAA. El cine soviético*. Fundación Municipal de Cultura, Oviedo. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)

González Requena, J. (2008). Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009. La

Diosa del Agua (Andrei Tarkovski) Sesión del 28/11/2008 (24/8/2009) Universidad Complutense de Madrid. <http://gonzalezrequena.com>

Goyes Narváez, J. C. (2011). La mirada espejeante de Tarkovski. En: *Trama y Fondo*, 3. (La palabra y el relato), pp. 43-59. <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista144>

Johnson, V. & Petrie, G. (1994). *The films of Andrei Tarkovski: A visual fugue* (Los films de Andrei Tarkovski: La fuga visual). Estados Unidos: Indiana University.

Johnson, V. (1994). *Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue* / Vida T. Johnson and Graham Petrie. 0253331374 (alk. paper) series Bloomington: Indiana University Press, c1994.

King, P. (2008). *Memory and Exile: Time and Place in Tarkovsky's Mirror*. Housing, Theory and Society. 25.1 (2008). Ebscohost. University of Pennsylvania, Philadelphia.

Llano, R. (2003). *Andrei Tarkovski. Vida y Obra* (I y II). Valencia: Filmoteca de Valencia.

Martin, S. (2005). *Andrei Tarkovsky* / Sean Martin. [Premium ed.] 1904048498 series Harpenden, Herts: Pocket Essentials; North Pomfret, Vt.: Distributed in the USA by Trafalgar Square Pub.

Mengs, A. (2004). *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Madrid: Rialp.

Miall, D. S. *The Self in History: Wordsworth, Tarkovsky, and Autobiography*. Wordsworth circle. 0043-8006 series [Philadelphia, Dept. of English, Temple University]

Miall, D., (2003). *Tarkovsky, Mirror, a quick guide*. Actualizado abril 20th 2003 [http://mirror.nyrainbow.com/guide/tarkovsky\\_eng.htm](http://mirror.nyrainbow.com/guide/tarkovsky_eng.htm)

Nieporoshev, A. L., Rostotskaia, M. A. V. & Utilov A. (2003). *A. Tarkovski B kontekste Mirobogo Kinematrografa* (A. Tarkovski en el contexto de la cinematografía mundial, compilación de, ponencias seminario internacional), Moscú.

Peleato, F. (2000). El espejo (*Zerkalo*, 1974). En: *La trama escrita*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, CEJA.

Petric, V. (2008). *Tarkovsky's Dream Imagery*. Film Quarterly. 43.2. (1989-90). University of California Press. JStor. University of Pennsylvania Library, Philadelphia.

Redwood, T. (2010). *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema* (La poética del cine). Reino Unido: Cambridge Scholars.

Rinne kangas, R. (2004). *Zerkalo, Russian Mirror*. Finlandia.

Rodríguez Serrano, A. (2010). La Inscripción del fantasma: La memoria en la obra de Andrei Tarkovski. En: *Shangri-La. Derivas y Ficciones*. Aparte N° 11. Enero - Abril 2010

Schmatloch, M. (2003). *Andrej Tarkowskijs Filme in philosophischer Betrachtung*. Sankt Augustin: Editorial Gardez.

Schmatoloch, M. (2003). *Andrej Tarkowskijs Filme in philosophischer Betrachtung (Los filmes de Andrei Tarkovski. Una consideración filosófica)*. Universidad Johannes Gutenberg de Mainz.

Skakov, N. (2012). *The cinema of Tarkovsky, Labyrinths of Space and Time (El cine de Tarkovski, laberintos de espacio y tiempo)*. Nueva York: I.B. Tauris.

Smith, A. (2004). Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror. En *Russian Studies in Literature*, 40 (3). Summer (pp. 46-63). University of Pennsylvania Library, Philadelphia. [http://www.academia.edu/1791295/Smith\\_on\\_the\\_use\\_of\\_poetry\\_in\\_Tarkovskys\\_Film\\_Mirror](http://www.academia.edu/1791295/Smith_on_the_use_of_poetry_in_Tarkovskys_Film_Mirror)

Sobreviela, Á. (2003). *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ediciones.

Synessios, N. (2001). *Mirror*. KINOfiles Film Companion 6 I. B. Londres, Nueva York: Tauris Publishers.

Tejeda, C. (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra.

V.V.AA. *Tarkovsky's Mirror*, University of Pennsylvania Library, Philadelphia <http://tags.library.upenn.edu/project/26407>

Viveros Barragán, M. (2006). Ziérkalo: El espejo, de Andrey Tarkovski. En: *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, 6, pp. 167-182. México: CUEC: UNAM. En: *Reflexiones Marginales*, 6. El cine, sus meandros y sus ríos.

<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/439-zierkalo-el-espejo-de-andrey-tarkovski>

Wright, A. (2008). *A Wrinkle in Time: The Child, Memory and the Mirror*. Wide Angle. 18.1 Project Muse. University of Pennsylvania Library, Philadelphia. [1996].

<http://proxy.library.upenn.edu:2239/>.

Zalamea F. (2010). *Andrei Tarkovski, Imágenes de lo inefable* (Cap. 6). En: *Razón de la frontera y fronteras de la razón: pensamiento de los límites*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Zuluaga, M. F. (2010). Lo sublime y “la zona” en *Stalker* de Andrei Tarkovski y El acontecer de la verdad en Duchamp y en Tarkovski. En: *La obra de arte y el sentido de la existencia*. Colección sin condición. 30. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

## Índice de películas citadas

*2001: odisea en el espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968), de Stanley Kubrick  
*Alejandro Nevski* (Alexander Nevsky, 1938), de Serguéi Eisenstein  
*Amarcord* (Amarcord, 1973), de Federico Fellini  
*Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979), de Francis Ford Copola  
*Blade Runner* (Blade Runner, 1982), de Ridley Scott  
*Como en un espejo* (Såsom i en spegel, 1961), de Ingmar Bergman  
*Cuenta conmigo* (Stan by me, 1986), de Bob Reiner  
*Cuentos de la luna pálida de agosto* (Ugetsu monogatari, 1953), de Mizoguchi  
*Diario de un cura rural* (Journal d'un curé de champagne, 1950), de André Bresson  
*El acorazado Potemkin* (Bronenósets Potiomkin, 1925), de Serguéi Eisenstein  
*El club de la lucha* (Fight Club 1999), de David Fincher  
*El Espíritu de la Colmena* (1973), de Víctor Erice  
*El eterno retorno* (L'éternel retour, 1943), Jean Cocteau  
*El fascismo ordinario* (Obyknovennyy fashizm, 1965),  
*El globo rojo* (Le ballon rouge, 1956), de Albert Lamorisse  
*El hilo blanco de la catarata* (Taki no shiraito, 1933), de Mizoguchi  
*El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, 1929), de Dziga Vértov  
*Frankenstein y la novia de Frankenstein* (1931, 1935), de Jame Whale  
*Fresas Salvajes* (Smultronstället, 1957), de Ingmar Bergman  
*Iván el terrible* (Iván Grozny, 1943-1945), de Serguéi Eisenstein  
*La aventura* (L'avventura, 1960), de Michelangelo Antonioni  
*La dolce Vita* (La dolce vita, 1960), de Federico Fellini  
*La noche* (La notte, 1961), de Michelangelo Antonioni  
*Lenin en octubre* (Lenin v oktyabre, 1937), de Mijaíl Romm  
*Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel  
*Mouchete* (Mouchette, 1967), de André Bresson  
*Nazarín* (1958), de Luis Buñuel  
*No añoro nuestra juventud* (Waga seishum ni kuinashi, 1948), de Akira Kurosawa  
*Orfeo* (Orphée, 1950), de Jean Cocteau  
*Psicosis* (Psycho, 1960), de Alfred Hitchcock  
*Poema del mar* (Poema o more, 1959), de Aleksandr Dovzhenko

*Que viva México* (1930-1932), de Serguéi Eisenstein

*Tierra (Semlya)*, 1930), de Aleksandr Dovzhenko

*Un ángel ebrio* (Yoidore tenshi, 1955), de Akira Kurosawa